GRENZFRAGEN DER LITERATUR UND MEDIZIN
in Einzeldarstellungen
herausgegeben von Dr. S. RAHMER, Berlin.
1. Heft.

# Aus der Werkstatt des dramatischen Genies.

**(Musik und Dichtkunst)**

Eine psycho-physiologische Studie
von
**Dr. S. Rahmer.**



MÜNCHEN 1906
ERNST REINHARDT, Verlagsbuchhandlung
Karlstrasse 4.



## Zur Einführung.

Die literarische Forschung kann sich darauf beschränken, das äussere Leben und den literarischen Charakter des Dichters zu schildern, seine Werke nach ästhetischen Gesetzen zu beurteilen, ihren Wert und ihre Bedeutung für die Zeitgenossen und für kommende Geschlechter klarzulegen; sie kann weiter versuchen, aus dem Zusammenwirken einzelner Richtungen die bestimmenden Eigenschaften einer bestimmten Periode und die Entwicklung der schöpferischen Volkskraft zu erkennen. Die literarische Betrachtung kann aber auf einer fortgeschrittenen Stufe ein intimeres Verständnis des Dichters erstreben, wenn sie, in der Arbeitsstube des Dichters verweilend die Eigenart seines Schaffens darlegt und von diesem Gesichtspunkte in die geheimen Tiefen einer Dichterseele eindringt. Auf dieser Stufe der Entwicklung ist die Psychologie eine Hilfswissenschaft der literarischen Forschung geworden.

Auch das Band, welches den Arzt mit der Psychologie verbindet, musste mit den Fortschritten der Medizin immer enger sich gestalten. Für den Arzt ist die Psychologie nicht bloss eine Hilfsdisziplin der Psychiatrie, sondern sie ist ihm unentbehrlich als eine notwendige Ergänzung seines auf körperliche Vorgänge beschränkten Studiums, und sie wird es in immer höheren Masse, je mehr er die Tendenz verfolgt, den Kranken individuell zu behandeln, d. h. seiner Eigenart, seinem seelischen Befinden entsprechend. Für den modernen Arzt ist nicht bloss die Reizbarkeit des Neurasthenikers, die nervöse Depression des Hypochonders, nicht bloss die Wahnidee des Geistesgestörten, sondern jede Störung des seelischen Gleichgewichts, wie sie unausbleiblich im Gefolge eines köperlichen Leidens auftritt, ein Objekt der Beobachtung und der Behandlung.

Die Psychologie ist nach alledem eine Hilfswissenschaft geworden, sowohl der literar-ästhetischen Forschung als der medizinischen Wissenschaft, sie ist das Grenzgebiet, auf dem

Literatur und Medizin zusammenstossen. Auf diesem Grenzgebiete sollen sich die Arbeiten bewegen, die in freier und unabhängiger Form unter dem Gesamttitel: „Grenzfragen der Literatur und Medizin“ in der vorliegenden Sammlung zusammengefasst werden.

Die Auswahl unter den zur Behandlung kommenden Fragen ist eine unbegrenzte. Das Thema soll in einem gewissen Zusammenhang stehen zu den beiden Grenzdisziplinen, es soll diesen Zusammenhang klarlegen, und es soll vor allen Dingen so bearbeitet sein, dass der Medizin ihre exakten naturwissenschaftlichen, hier vornehmlich physiologisch-psychologischen Untersuchungsmethoden, der Literatur und den schönen Künsten das reiche in Dichterwerken, Memoiren, Briefen, Selbstbekenntniseen etc. niedergelegte Material entnommen ist.

Der Gewinn für beide Wissenschaften, die hier in enge Berührung kommen, liegt auf der Hand. Die Literaturgeschichte bedarf, schon um den Zusammenhang zwischen geistiger Betätigung und körperlichem Befinden in jedem einzelnen Falle zu durchschauen, der medizinischen Mitarbeit, abgesehen davon, dass sich ihr auf Schritt und Tritt rein medizinische, speziell psychiatrische Fragen aufdrängen. Das Bedürfnis nach entsprechender Ergänzung literarisch-psychologischer Forschung ist von unabhängig denkenden Vertretern der Wissenschaft stets empfunden worden und findet den treffendsten Ausdruck darin, dass zur Vervollständigung rein literarischer Studien von autoritativer Seite auch die psychiatrische Ausbildung gefordert wurde. Da psychiatrisches Verständnis ohne medizinische Kenntnisse und entsprechende Ausbildung eine Unmöglichkeit ist, so müssen wir in dieser Forderung die Anerkennung sehen, dass die medizinisch-psychiatrische Literaturbetrachtung der rein literar-ästhetischen Forschung eine gewisse Förderung bringen kann. Wie es ein juridisch-medizinisches Grenzgebiet gibt, wie das gerichtliche Forum an das Gutachten ärztlicher Sachverständiger in geeigneten Fällen appelliert, so wird auch die medizinisch-literarische Betrachtungsweise an sich nicht auf ernsten Widerspruch stossen können.

Der Mediziner sieht in den Studien, die sich auf der Grenzlinie von schönen Wissenschaften und Künsten auf der einen, Medizin

und Psychiatrie auf der andern Seite bewegen, nicht nur sein gutes Recht, sondern er findet in ihnen auch seinen eigenen, grossen und unschätzbaren Vorteil. Wie er die Äusserungen körperlicher Kraft, die Funktionen der Muskeln mit Vorliebe am Rumpfe des Athleten studieren wird, so wird er als Studienobjekt geistiger Betätigung, zur Beobachtung subtiler seelischer Vorgänge die Überragenden im Geiste auswählen, jene bis in die Fingerspitzen fein organisierten, sensiblen Dichter- und Künstlernaturen, die die ganze Skala der Empfindungen durchgemacht, die über ein reiches und empfindsames Seelenleben verfügen, die vor allem imstande sind sich selbst und ihre Empfindungen zu beobachten und wiederzugeben, in einer Weise, wie es die sorgfältigste ärztliche Anamnese nicht vermag.

Sollen die Untersuchungen des Arztes für seine eigene Wissenschaft fruchtbringend sein, so muss er vor allem mit der grössten Unbefangenheit und ohne jede Voreingenommenheit und vorgefasste Meinung an sie herantreten; er soll nicht die Bedeutung und den Wert der Geistesgrössen an seinen Glaubenssätzen prüfen, sondern umgekehrt soll er vor allem sich überzeugen, ob seine eigene Wissenschaft vor den geistig Auserlesenen standhält.

Das Feld, das wir bearbeiten wollen, hat bereits viele Früchte getragen; es liegt eine umfangreiche Literatur vor, die sich auf dem von uns gezeichnetem Grenzgebiete bewegt, und wohl kaum eine markante Persönlichkeit aus Dichtung und Leben hat nicht ihren ärztlichen Bearbeiter gefunden. Wenn dabei viele Misgriffe vorgekommen sind, wenn namentlich die häufig vertretene Tendenz, Krankheitssymptome aufzuspüren und aus degenerativen Zeichen und abnormen Zügen Krankheitsbilder zu konstruieren die ganze Richtung in Miskredit gebracht hat, so liegt dies zum grossen Teil an der ausserordentlich schwierigen Problemstellung. Nur in verhältnismässig seltenen, unkomplizierten Fällen, bei einfacher Fragestellung wird es möglich sein, mit dem fachwissenschaftlich medizinischen Rüstzeug auszukommen. In den meisten Fällen kann die ausschliesslich medizinische Forschung ebensowenig Aufklärung und Gewinn bringen als die einseitig literarische. Es ist nicht angängig, die Persönlichkeit des Dichters von dem Kunst-

werk zu trennen; das eine müssen wir aus dem andern verstehen lernen. Der geistig-sittliche Kern der Dichtung und der geistig-sittliche Kern des Dichters sind identisch, die progressive Entwicklung des Dichters ist das Resultat einer ansteigenden geistigen Entwicklung und wachsenden Charakterfestigung des Menschen. Wie wir aus der Leistung und der Funktion des Herzens einen Schluss ziehen auf die Beschaffenheit des Organs, wie wir aus normalen Körperausscheidungen normal secernierende Organe diagnostizieren, so müssen wir nach den Geistesprodukten die geistige und seelische Beschaffenheit des Dichters selbst beurteilen. Weiter auch wird es notwendig sein, um zu einer gerechten Beurteilung zu gelangen, die jeder Handlung und Äusserung zugrunde liegenden Motive abzuwägen und stets die psychologischen Bedingungen im Auge zu behalten, um zutreffende Schlüsse daraus zu ziehen.

Wir ersehen aus alledem, dass die Aufgabe des Arztes in den meisten Fällen eine ungemein schwierige und komplizierte ist: er kann sich nicht daran genügen lassen, biographisches Material kritiklos hinzunehmen und Darstellungen aus zweiter und dritter Hand seiner Betrachtung zugrunde zu legen; er muss die Werke des Dichters selbst beherrschen, er muss das Material, das die literarhistorische Forschung bietet, kritisch sondieren, er muss in den meisten Fällen auf die literarischen Quellen selbst zurückgehen — kurz seine Betrachtung, soll sie zu einem befriedigenden Resultat führen, wird ebensowohl literarische und ästhetische als medizinische und psychologische Studien erfordern.

Nur auf diesen, zweifellos sehr schwierigen Wegen kann es gelingen, das höchste Ziel aller psychologischen Wissenschaft zu erringen und eine Einsicht zu gewinnen in den Zusammenhang zwischen körperlichem Befinden und geistiger Produktion, in das Wesen der Vererbung und natürlichen Anlage, in die Abhängigkeit poetischer und künstlerischer Leistungen von allen möglichen Exzessen und damit die Grundlagen einer seelischen und geistigen Diätetik.

**Berlin SW.**, im März 1906.

**Der Herausgeber.**

# Aus der Werkstatt des dramatischen Genies.

Jedes Kunstwerk ist eine mächtige Lebendigkeit, aber für den Verstand unfassbar, — um Goethes Wort zu gebrauchen, inkalkulabel. Aber doch gibt es eine Gesetzmässigkeit, mit welcher die Einbildungskraft in dem Künstler wirkt, und mit welcher sie das Typische und Idealische hervorbringt. Nachdem die Psychologie auf dem Wege der Selbstbeobachtung eine Reihe von Begriffen aufgestellt hatte, nachdem man sich zu der Erkenntnis durchgerungen, dass alle seelischen Vorgänge in derselben Weise wie alle anderen Naturerscheinungen bestimmten Gesetzen unterliegen, versuchte man auch jene kompliziertesten und subtilsten Geistesvorgänge zu ergründen, welche sich in der Werkstatt des Genies abspielen, um auf diesem Wege eine durch wissenschaftlich begründete Tatsachen gestützte Definition des Begriffes Genie zu finden.

Eine befriedigende Antwort auf die Frage, was das Wesen des Genies ausmacht, ist trotz Jahrhunderte langer Versuche nicht gegeben worden und wird niemals gegeben werden können. Es ist von vornherein ein vergebliches Unterfangen, ein Wort oder einen Ausdruck als etwas gewissermassen selbständig Gegebenes anzunehmen und nun zu versuchen, aus den Erscheinungen und Kennzeichen ausreichendes Material zu gewinnen, um einen diesem Worte etwa innewohnenden Begriff zu erklären. Indem man gewisse äussere Kennzeichen des Genies speziell während seiner Schaffensperiode mit ähnlichen Symptomen bei Geisteskranken verglich, glaubte man das Rätsel gelöst zu haben, indem man das Genie als eine Erscheinung des Irrsinns erklärte. Schopenhauer hatte bereits die Lehre von der pathologischen Verfassung des Genies aufgestellt, von der Disharmonie seines Geistes, ähnlich wie sie auch heute noch Möbius vertritt; in

Frankreich war diese Lehre durch Renaudin, Lélut, Moreau mit dem Prunk psychiatrischer Theorie ausgestattet worden, und schliesslich hatte der italienische Forscher Lombroso das Genie für eine ausgesprochen degenerative Erscheinung erklärt, für ein letztes Aufflackern einen Knalleffekt, mit dem eine entartete Generationsreihe erlischt. Und nicht genug, dass er und seine Nachfolger den Ursprung jeder genialen Offenbarung zwischen Tollhaus und Zuchthaus verlegten, hatten sie auch das Bordell in Sehweite gerückt, indem sie in einseitiger Betonung das Sexualleben und seine Verirrungen als die Quellen alles dessen ansahen, worin wir die herrlichsten und stolzesten Betätigungen des menschlichen Geistes erblicken.

Wir sehen davon ab, auf diese und ähnliche Erklärungsweisen, deren blendender Schein nicht über ihre innere Hohlheit und Kritiklosigkeit hinwegtäuschen kann, näher einzugehen; wir wollen versuchen, einen Einblick zu gewinnen in die Schaffensweise des Dichters und Künstlers, und wollen zu diesem Zwecke zunächst in kurzen Zügen eine psychologische Analyse des geistigen Vorganges im Genie geben.

## I.

Die Kunst des Dichters ist in erster Reihe Phantasiekunst, d. h. sie besteht in einer Art geistiger Betätigung, die grundverschieden ist von dem gewöhnlichen oder willkürlichen Denken, bei welchem die Folge der Vorstellungen vom Willen geleitet ist. Die Phantasie im engeren Sinne, welche nichts zu tun hat mit der Fähigkeit des Schwärmens, des Ersinnens, mit dem blossen Färben der Dinge durch das Temperament, ist nach Th. Ribot „die geistige Handlung" und als solche die tiefste, ureigenste Ausgeburt der Individualität. Sie bedeutet nach ihm Bewegung der Vorstellungen, Zusammentreten der Vorstellungen zu neuen Kombinationen — kurz, die höchste Reaktionsweise des Organismus auf die Eindrücke der Aussenwelt, die er zunächst mit einförmigen, immer gleichbleibenden Reflexbewegungen und in aufsteigender Entwicklung mit der Sprachbewegung, mit der äusseren bewegenden Handlung und schliesslich mit der „geistigen indivi-

duellen Handlung eines eigenartig phantasievoll bewegten Vorstellungslaufes“ beantwortet. Der „seltsamen Tochter Jovis, seinem Schosskinde, der Phantasie“, erteilt Goethe den höchsten Preis unter den Unsterblichen.

Wie sich der Vorgang des echten Phantasierens vollzieht, wie das phantastische „Gesicht“ zustande kommt, davon können wir uns eine annähernde Vorstellung bilden, wenn wir die analogen Vorgänge in Schlafzuständen, wie sie jedem vertraut sind, wenn wir die Träume in Vergleich ziehen. Beim Traume tritt, aller hemmenden Verstandeszügel ledig, die eigentümliche Kunst des Umbildens aller Dinge zutage, hier handelt es sich, ebenso wie bei der Phantasietätigkeit des Dichters, um eine freie Gestaltung der Bilder und ihrer Verbindungen, uneingeschränkt von den Bedingungen der Wirklichkeit. Träume können vermittelt werden durch die Sinne, namentlich durch das Gesicht und das Gehör, wir empfinden dann im Traume wohl die jeweiligen Sinneseindrücke, aber nicht wie in ihren normalen Eindrücken, sondern in allegorisch veränderter Bedeutung. Wir hören eine Tür in der Nähe gehen, und das entstehende Geräusch erweckt in uns die Wahrnehmung eines Schusses, eines Donners usw.; wir empfinden einen Druck im Magen und einen schlechten Geschmack im Munde, und wir quälen uns infolgedessen mit dem Rauchen einer schlechten Zigarre. Andere Träume verdanken ihren Ursprung Erinnerungsbildern, d. h. geistigen Abbildern anschaulicher durch den Gesichtssinn vermittelter Vorstellungen und bestehen also in einer rein innerlichen Tätigkeit des Gehirns; auch hier erscheinen die ohne unser Zutun aus der Tiefe des Unbewussten auftauchenden Erinnerungsbilder gewöhnlich in allegorischer Verwandlung. Kurz: die Elemente des Traumes sind die gleichen wie die der Phantasiekunst. Nur dass hier ebenso wie beim Irrsinnigen und Hypnotisierten der regulierende Apparat fortfällt, welcher die Gefühle und die Sinneseindrücke der Wirklichkeit anpasst, und dass sich infolgedessen die Bilder in einer regellosen und spielenden Willkür entfalten, verknüpfen und abwickeln. Das planmässige anschauliche Denken gleicht einem Schiffe, das von kräftigen Rudern geleitet, alle Fährnisse und alle Gefahren ver-

meidet; das Träumen einem steuerlosen Bote, das, ein Spiel der Wellen, planlos umherirrt; die Phantasie einem Schiffe, das mit aufgeblähten Segeln dahinstürmt, an dem eine treibende und steuernde Kraft nicht sichtbar ist, das aber doch einen zielbewussten und sicheren Kurs erkennen lässt. Im Traume ist alles regellos, ungebunden und ohne Kontrolle des Willens; die dichterische Phantasie übersteigt in ihren Bildern die Grenzen der Wirklichkeit, aber der Wille bleibt tätig, wenn auch mehr passiv als aktiv, und alles ist abhängig von der exceptionellen Energie des Gefühls, der Affekte und der sinnlichen Organisation. Das Genie des Dichters zeigt einen elementaren, unwillkürlich und unwiderstehlich wirkenden Bautrieb der Phantasie, dabei aber bleibt der Zusammenhang des Seelenlebens gewahrt, der Blick für das Wesenhafte ausgesprochen.

Alle Gebilde des Seelenlebens setzen sich aus Wahrnehmungen zusammen. Auch die Phantasie schafft nicht aus dem Nichts, sondern alles, was sie produziert, ist abhängig von voraufgegangenen Sinneseindrücken. Sie ist nicht fähig, absolut neues hervorzubringen, ihre Produkte sind stets nur Kombinationen von im Gedächtnis haftenden Residuen früherer Eindrücke (Erinnerungsbilder). Die neuen Gedanken, die originellen Ideen, mit denen uns der Dichter überrascht, verdankt er seiner reichen Phantasie, welche die Sinneseindrücke in ihre kleinsten Bestandteile zerlegt und zu unendlich vielen Neugestaltungen zerlegt, seiner leichten Assoziationstätigkeit und dem stark ausgeprägten Vorstellungsvermögen.

Wenn der Dichter auf das Material angewiesen ist, welches ihm voraufgegangene Sinneseindrücke darbieten, dann ist seine schöpferische Tätigkeit auch abhängig von der ausesrordentlichen Macht der sinnlichen Organisation, und je umfassender das Wissen des Dichters ist, je mehr er imstande ist, die Eindrücke der Aussenwelt in sich aufzunehmen und zu befestigen, je gesunder und richtiger sein Urteil über die umgebenden Personen und Verhältnisse, je geordneter sein Denken und je zuverlässiger sein Gedächtnis ist, desto üppiger kann sich seine Phantasie entfalten, und desto mannigfaltiger, origineller und überraschender werden sich

seine Schöpfungen gestalten. „Was ist denn Genie anders, sagt Goethe, als die Fähigkeit, alles, was uns berührt, zu ergreifen und zu verwenden; allen Stoff, der sich darbietet, zu ordnen und zu beleben; hier Marmor und dort Erz zu nehmen und daraus ein dauerndes Monument zu bauen?"

Zu der ausserordentlichen Energie und Leichtigkeit in den Geistesprozessen, zu der Tätigkeit der Phantasie und des Verstandes gesellt sich als eine weitere psychische Erscheinung des Dichters eine hochgradige Verfeinerung und Ausbildung des Gefühlslebens, des Gemütes, der Stimmungen. Auch hierbei handelt es sich nicht um etwas Neues, Mystisches, dem Genie ausschliesslich Eigenes, sondern um Erscheinungen der Psyche, die jedem Menschen eigentümlich, nur in gesteigerter Intensität vor und während des dichterischen Schaffensaktes sich geltend machen. Wie wir unter normalen Bedingungen unserer Organgefühle nicht bewusst sind, so tritt auch das, was wir Stimmung nennen, für gewöhnlich nicht in unser Bewusstsein, und wir erkennen nur Veränderungen und Schwankungen unserer Stimmungen. Stimmungen und Vorstellungen stehen fortdauernd in Wechselbeziehung zu einander: Der Inhalt der Vorstellungen richtet sich nach den jeweiligen Stimmungen, und umgekehrt ist die Stimmung und das ganze Gefühlsleben abhängig von bestimmten Vorstellungen. Wie wir die mannigfachsten Unterschiede auf dem Gebiete der Sinneswahrnehmungen kennen, so gibt es unendlich viele qualitative Unterschiede der Stimmungen, die sich durch Worte nicht bezeichnen lassen. Wir haben zwar für bestimmte Zustände Bezeichnungen, doch können wir mit ihnen nur die Erinnerung an einen entsprechenden früheren Eindruck erwecken. Bei seinem verfeinerten Gemütsleben nimmt der Dichter auf dem Gebiete der Stimmungen qualitative Unterschiede wahr, welche er mit Worten nicht beschreiben kann; er verfügt über Stimmungsgefühle, deren der Durchschnittsmensch nicht fähig ist, genau so wie der musikalisch begabte Mensch weit mehr Klangfarben unterscheiden kann als das unmusikalische Ohr.

Wie die Werke des Dichters aus dem Gefühl entstanden sind, so erregen sie ihrerseits wieder das Gefühl. Auch dem Menschen

von nüchterner geistiger Diät ist die Beziehung gegeben eines Innen und Aussen: wir beleben äussere Bilder durch innere Zustände und umgekehrt versinnlichen wir innere Zustände durch äussere Bilder; wir sprechen von einer freundlichen Landschaft, von einem heiteren Himmel etc. etc. Kraft seines ausserordentlich verfeinerten Nervenlebens in Verbindung mit seiner Phantasie ist beim Dichter diese Beziehung zwischen äusseren und inneren Zuständen eine besonders ausgesprochene. „Die kernhafte Idealität des Kunstwerkes liegt in dieser Symbolisierung eines ergreifenden inneren Zustandes durch Aussenbilder, in dieser Belebung äusserer Wirklichkeit durch einen hineingesehenen inneren Zustand." (Dilthey.) Das Spiel der Phantasie, hervorgerufen durch Affekte und Stimmungen, ist poetisch nirgends schöner und treffender geschildert worden als in den folgenden Versen Shakespeares (Sommernachtstraum):

> Des Dichters Aug' in schönem Wahnsinn rollend,
> Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
> Und wie die schwang're Phantasie Gebilde
> Von unbekannten Dingen ausgebiert,
> Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
> Das luft'ge Nichts und gibt ihm festen Wohnsitz.
> So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
> Empfindet sie nur irgend eine Freude;
> Und in der Nacht, wenn uns ein Grau'n befällt,
> Wie leicht, dass man den Busch für einen Bären hält.

Wir haben im vorausgehenden in grossen Zügen eine psychologische Analyse des dichterischen Genies versucht und haben dabei erfahren, dass nicht neue, fremde, mystische geistige Elemente die Schaffenskraft des Genies bedingen, sondern dass es sich nur durch die ungewöhnliche Energie, Lebhaftigkeit und Leichtigkeit in den Geistesprozessen hervortut. In den folgenden Blättern wollen wir versuchen, einen tieferen Einblick zu gewinnen in die geistige Werkstatt des Genies, vor allem in die Art der Stimmung, welche Voraussetzung des genialen Schaffens ist, in den Zusammenhang von Stimmung und dichterischer Produktion. Dabei müssen wir an die Stelle des physiologischen Experimentes die Beobachtung setzen und müssen uns naturgemäss beschränken auf die Beobachtungen, welche eine zweite zuverlässige Person

berichtet, oder welche die Dichter selbst an sich angestellt haben. An solchen Beobachtungen, die an allen möglichen Dichtern und Künstlern angestellt und in zusammenhängender Darstellung veröffentlicht sind, ist kein Mangel. Indes ist das Ergebnis aller dieser vergleichenden Zusammenstellungen ein sehr mangelhaftes, fast nur ein äusserliches. Wir erfahren nicht viel mehr, als dass es sich gewissermassen um einen unbewussten Vorgang, um eine plötzliche Eingebung beim Dichten oder Komponieren handelt, dass das Genie wie in einem nachtwandlerischen Zustand produziert,[1]) über den eigentlich psycho-physiologischen Zustand gelingt es uns nicht, aus allen diesen Berichten Schlüsse zu ziehen.

Wir wollen unsere Aufgabe soweit einschränken, dass wir versuchen, nur den dramatischen Dichter bei seiner Tätigkeit zu belauschen. Diese Einschränkung erscheint insofern erspriesslich und verspricht von vornherein ein reicheres Ergebnis, weil wir es bei der dramatischen Produktion mit einer länger dauernden geistigen Betätigung zu tun haben und damit mit einem weiteren Beobach-

---

[1]) Es ist auffallend, dass in den Arbeiten, soweit sie mir bekannt sind, der Bericht von Kosegarten, dem Dichter auf Rügen, fehlt, den er über die Art seines Dichtens und seine geistige Verfassung dabei gibt. Ich führe ihn hier an, weil er mir das vollkommenste Bild zu geben scheint von der Verfassung, in der sich der Dichter während seines poetischen Schaffens befindet. Kosegarten schreibt in der Geschichte seines fünfzigsten Lebensjahres: (pag. 48): Ich dichtete, weil ich nicht umhin konnte, es zu tun, weil die mich treibende Unruhe nicht anders beschwichtigt werden konnte als durch Hervorbringung eines Dichterwerkes. Der Gedanke zu einem solchen kam mir nur durch Eingebung; das Ganze stand vor mir eines Schlages. Die Personen, wie sie leibten und lebten, die Handlung, wie sie stund und ging, die Orte, die Zeiten, die Umgebung, es machte sich alles von selbst. Einzelne Massen traten hervor aus dem Ganzen; Partien, die ihrer Natur nach erst später erscheinen durften, drängten sich bisweilen in den Vordergrund und mussten beseitigt sein, ehe mir vergönnt war, das Frühere nachzuholen. Da nun auch die Masse und Rhythmen sich gar willig fügten, die ganze Reihenfolge von Versen zugleich mir vor die Seele trat, so hatte ich die äusserste Not, um alles niederzuschreiben, was zu verschwinden drohte, ehe ich Zeit gewonnen, es festzuhalten. Auch vermochte ich weder zu essen noch zu schlafen in solchen Zuständen. Ich war abwesend in der Mitte der Meinigen und der uns etwa besuchenden Fremden. Ich fuhr fort zu dichten, wachend und träumend, während der Mahlzeiten, während der gesellschaftlichen Unterhaltung und selbst während der kirchlichen Verrichtungen."

tungsfelde. Zudem vermeiden wir bei dieser Einschränkung eine Schwierigkeit aller derartigen Untersuchungen, die in der Bewertung des Genies liegt. Gerade bei den dramatischen Dichtern wird kaum ein Zweifel darüber bestehen, und wir können deshalb jedesmal die Frage unerörtert lassen, ob wir es wirklich und im wahren Sinne des Wortes mit einem Genie zu tun haben oder nicht.

Wir stellen zunächst die Beobachtungen zusammen, die von nahestehenden Personen über das Schaffen bestimmter Dichter berichtet worden,[1]) daran reihen wir die eigenen Reflexionen der Dichter und wollen dann der Frage näher treten, ob sich gemeinsame Symptome finden, die allgemein gültige Schlüsse und Deduktionen auf die dichterische Einbildungskraft und das geistige Schaffen des dramatischen Genies gestatten.

## II.

Über Schillers Art zu schaffen, findet sich ein bemerkenswerter Bericht in dem Buche seines Freundes Andreas Streicher: „Schillers Flucht", dessen treuherzig-eindringliche Darstellung von der Kritik als authentisch anerkannt ist. Über Schillers Tätigkeit in Oggersheim äussert sich Streicher wörtlich:

> „Die langen Herbstabende wusste er für sein Nachdenken auf eine Art zu benützen, die demselben ebenso förderlich als für ihn angenehm war. Denn schon in Stuttgart liess sich immer wahrnehmen, dass er durch Anhören trauriger oder lebhafter Musik ausser sich selbst versetzt wurde, und dass es nichts weniger als viele Kunst erforderte, durch passendes Spiel auf dem Klavier alle Affekte in ihm aufzureizen. Nun mit einer Arbeit beschäftigt, welche das Gefühl auf die schmerzhafteste Art erschüttern sollte, konnte ihm nichts erwünschter sein, als in seiner

---

[1]) Die Berichte sind im folgenden mit aller Ausführlichkeit und Genauigkeit wiedergegeben, auf die Gefahr hin, dass dadurch der Darstellung eine Überlastung mit Zitaten nachgesagt wird. Dadurch glaube ich den weit berechtigteren Vorwurf zu vermeiden, dass für einen bestimmten Zweck Auszüge und Berichte zusammengestellt und in bestimmter Absicht tendenziös zugestutzt wurden.

Wohnung das Mittel zu besitzen, das seine Begeisterung unterhalten oder das Zuströmen von Gedanken erleichtern könne. Er machte daher meistens schon bei dem Mittagtische mit der bescheidensten Zutraulichkeit die Frage an Streicher: „Werden Sie nicht heute Abend wieder Klavier spielen?“ Wenn nun die Dämmerung eintrat, wurde sein Wunsch erfüllt, während dem er im Zimmer, das oft bloss durch das Mondlicht erleuchtet war, mehrere Stunden auf und ab ging und nicht selten in unvernehmliche, begeisterte Laute ausbrach.“

Soweit der Bericht von Schillers Jugendfreunde, dem als Musiker der Einfluss der Musik auf den dichterischen Affekt und die poetische Schaffenskraft doppelt auffallen musste. Übereinstimmend damit wird auch aus Schillers späteren Tagen berichtet, dass er es liebte, wenn er bei der Arbeit aus benachbartem Zimmer eine leise Musik zu hören bekam. Wir werden unten sehen, dass Streichers Beobachtung richtig ist und mit dem übereinstimmt, was Schiller über sich selbst aussagte.

Über Hebbels Art zu produzieren, berichtet sein Freund und Biograph Emil Kuh:

> Den produzierenden Hebbel erblicken, war das Bild eines Traumwandelnden sehen. Sein Antlitz hatte alsdann den leidenden Ausdruck des Beseligten. Er neigte sein Haupt tief herab, wie eine dem warmen Sommerregen hingebogene Pflanze. Die Arme vor der Brust ineinander gelegt, hin und wieder das Lächeln oder die Trauer des schauenden Menschen um den Mund, so schritt er durch die Strassen Wiens, durch das Gehölz des Praters oder durch die Laubgänge des Augartens, gleichviel ob das klare Licht des Spätherbstes sie vergoldete, oder feuchte Oktobernebel sie verschatteten oder berieselten. Sogar das Teufelswetter dieser Jahreszeit konnte ihm nichts anhaben, wenn er im Bildersegen untergetaucht war. Das Gewühl und Getöse der Grossstadt störte den visionären Spaziergänger niemals, und die berüchtigte Windsbraut Wiens, wie sie auch in den Baumkronen der gewaltigen Praterbäume wühlte und knirschte, wühlte ihn nicht aus seiner Weltvergessenheit auf. Sprach ihn aber jemand an,

dann entfuhr ihm der heftigste Laut der Abwehr. Manchmal überhörte er die Anrede und schwankte, leise singend, vorbei. Das entstehende Gedicht kam ihm nämlich immer mit einer Melodie. Ich habe diese seltsamen Summtöne zuweilen vernommen, wenn ich zufälligerweise hinter ihm herging. Dann und wann trat er in einen Hausflur und notierte rasch das Empfangene, meistens jedoch brachte er alles unaufgeschrieben heim, einmal hundert Verse, die er frei aus dem Kopf kopierte".

Alles, was Hebbel in seinen Tagebüchern und Briefen über sich selbst und die Wirkung der Musik auf seine Einbildungskraft berichtet, bestätigt diese Beobachtung Kuhs. Wir werden öfters Gelegenheit haben, darauf zurückzukommen.

Heinrich Heine dichtete den Ratcliff, wie er bekennt, in einem Zuge und ohne Brouillon; es war ihm während des Schreibens, als hörte er über seinem Haupte ein Rauschen, wie der Flügelschlag eines Vogels.

Die Berichte von Zeitgenossen und Freunden, welche Gelegenheit hatten, den dramatischen Dichter bei seiner Produktion zu beobachten, können uns nicht viel sagen. Was der Aussenstehende im besten Falle beobachten und wahrnehmen kann, sind gewisse auffällige Äusserungen innerer seelischer Vorgänge während der Schaffensperiode. Die angeführten Beobachtungen bedeuten deshalb an sich nicht viel; aber doch weisen sie uns darauf hin, dass in dem intensiven Erregungsprozesse unter den übrigen Sinneszentren auch das akustische Zentrum in besondere Mitleidenschaft gezogen wird. Bei Heine scheint es sich um eine reine Gehörshalluzination zu handeln, bei Schiller scheint die dichterische Produktion gefördert durch Erregungen des Gehörzentrums, und die Notiz Kuhs, der gewiss die Befähigung und auch die Gelegenheit besass, die amabilis insania des produzierenden Hebbel häufig und eingehend zu beobachten, legt uns die auffallende Tatsache nahe, dass nicht bloss eine Melodie die dichterische Produktion begleitete, sondern sie auch anregte und einleitete. „Das entstehende Gedicht kam ihm immer mit einer Melodie".

So mangelhaft immer das Beobachtungsmaterial sein mag, so wenig es uns berechtigt, bestimmte Schlüsse zu ziehen, es

lenkt doch unsere Aufmerksamkeit auf den innigen Zusammenhang zwischen musikalischem Eindruck und dramatischer Produktion. Versuchen wir, ob wir diesen Zusammenhang bestätigt finden, und ob wir einen tieferen Einblick in seine Gesetzmässigkeit gewinnen, wenn wir nunmehr die Dichter selbst befragen und die Berichte studieren, die sie selbst über die Art ihres Schaffens geben.

## III.

In seiner „Selbstbiographie" berichtet Franz Grillparzer so eingehend wie kaum ein anderer Dichter über seine Ausbildung in der Musik und seine Beziehungen zu dieser Kunst. In den Knaben- ja schon Kinderjahren war ihm das Klavier, ähnlich wie dem jungen Goethe, durch den Unterricht verleidet worden; die Violine spielte er nach dem Urteil seines Lehrers mit grossem Talent, und ohne jede Anweisung brachte er mit ihm leichte Duette zustande, aber die Eltern verboten ihm die Geige, weil er in der Jugend eine Anlage zum Verwachsen zeigte, welche, wie man fürchtete, durch die emporgehobene Schulter bei der Behandlung des Instrumentes vermehrt werden könnte. Als junger Mensch, nachdem er sieben bis acht Jahre lang das Klavier nicht mehr berührt hatte, flüchtet er sich wieder zu diesem Instrumente, da ihm die Beschäftigung mit der Poesie noch fern lag. Er hatte alles vergessen, jede Technik war ihm entschwunden, die Noten waren ihm fremd geworden; aber in halb kindischer Tändelei hatte ihn sein erster Lehrer bezifferten Bass (Generalbass) spielen lassen und hatte ihm eine Kenntnis der Grundakkorde beigebracht. „Ich ergötzte mich an dem Zusammenklang der Töne, die Akkorde lösten sich in Bewegungen auf, und diese bildeten sich zu einfachen Melodien. Ich gab den Noten den Abschied und spielte aus dem Kopfe. Nach und nach erlangte ich darin eine solche Fertigkeit, dass ich stundenlang phantasieren konnte. Oft legte ich einen Kupferstich vor mir auf das Notenpult und spielte die darauf dargestellte Begebenheit, als ob es eine musikalische Komposition wäre". Seine Phantasien auf dem Klavier fanden selbst bei kompetenten Beurteilern vielen Beifall. Aber die Fähigkeit des musikalischen Phantasierens verlor sich, als er später Unterricht im Kontrapunkte nahm,

und er sich gleichzeitig mehr und mehr der Poesie zuwandte. „Ich hatte immer das Wunderliche, dass, wenn ich von einem Gegenstande auf den andern überging, ich mit der Lust an dem früheren auch zugleich alle erlangte Fertigkeit, ja Fähigkeit verlor."

Lange Jahre waren seitdem vergangen, der Dichter war in Grillparzer erwacht, die selbständige musikalische Komposition — der junge Grillparzer hatte einige Gedichte in Musik gesetzt — hatte sich völlig verloren, zwei seiner Dramen waren bereits veröffentlicht, und Grillparzer hatte mit grossem Eifer den Stoff der Medeasage aufgegriffen. Der ganze gewaltige Stoff war gegliedert und auch mehr als die Hälfte der Trilogie bereits ausgearbeitet, als ihn der plötzliche Tod der Mutter seiner Arbeit entriss. Erst mehrere Jahre später kehrte er wieder zu seiner Arbeit zurück, aber die Erschütterungen beim Tode der Mutter, die gewaltigen Reiseeindrücke in Italien, eine Krankheit, die Widerlichkeiten bei der Rückkehr hatten alles, was er für diese Arbeit vorgedacht und vorbereitet, wie weggewischt und seinem Gedächtnisse völlig entrissen.

„Vor allem den Standpunkt, aber auch alle Einzelheiten deckte völliges Dunkel, letzteres um so mehr, als ich mich nie entschliessen konnte, derlei aufzuschreiben". — „Während ich in meiner Erinnerung fruchtlos suche, stellte sich etwas Wunderliches ein. Ich hatte in der letzten Zeit mit meiner Mutter häufig Kompositionen grosser Meister, für das Klavier eingerichtet, vierhändig gespielt. Bei all diesen Symphonien Haydns, Mozarts, Beethovens dachte ich fortwährend auf mein Goldenes Vliess, und die Gedankenembryonen verschwammen mit den Tönen in ein ununterscheidbares Ganzes. Auch diesen Umstand hatte ich vergessen und war wenigstens weit entfernt, darin ein Hilfsmittel zu suchen".

Es findet sich die Gelegenheit, mit der Tochter der Karoline Pichler öfters auf dem Klavier zu vier Händen zu spielen.

„Da ereignete sich nun, dass, wie wir auf jene Symphonien geraten, die ich mit meiner Mutter gespielt hatte, nun alle Gedanken wieder daraus zurückkamen, die ich bei jenem ersten Spielen halb unbewusst hineingelegt hatte. Ich wusste auf einmal wieder, was ich

wollte, und wenn ich auch den eigentlich prägnanten Standpunkt der Anschauung nicht mehr rein gewinnen konnte, so hellte sich doch die Absicht und der Gang des Ganzen auf. Ich ging an die Arbeit, vollendete die Argonauten und schritt zur Medea."

Die autobiographischen Angaben Grillparzers sind psychologisch nach mancher Richtung bemerkenswert. In jungen Jahren zeigt er eine ausgesprochene musikalische Begabung, die sich darin äussert, dass er spielend leicht sich die Technik des Klaviers und noch mehr der Geige aneignet, und dass er ohne eigentliche Anleitung den Generalbass beherrschte und selbständig komponierte. Aber sobald er dichterisch tätig wird, erlischt die musikalische Produktionskraft; die dichterische unterdrückt die musikalische Inspiration. — Unabhängig davon wirkt die Musik auch in späteren Jahren anregend auf seine dichterische Einbildungskraft, ja mehr noch, die Musik wirkt offenbar auch auf seine schöpferische Kraft (er spricht nicht bloss von Gedanken, sondern von Gedankenembryonen), musikalische und poetische Eindrücke verbinden sich miteinander, bleiben in seinem Unterbewusstsein haften, und als nach Jahren die Erinnerung völlig erloschen ist, wird sie in voller Schärfe wieder hervorgerufen, als die ursprüngliche Melodie wieder erklingt. Ein treffendes Beispiel, das geeignet ist, das, was von dem Beobachter Hebbels gesagt ist, in ein helleres Licht zu rücken und den grossen Einfluss zu beweisen, welchen die musikalische Erregung auf die dramatische Produktion ausübt.

Über den gleichen Gegenstand, die Beziehung der Musik zu dichterischem Schaffen, spricht der italienische Dramatiker Vittorio Alfieri in den Denkwürdigkeiten aus seinem Leben. Mit dem 14. Lebensjahre begann seine musikalische Ausbildung. Wie Grillparzer wurde auch ihm der Klavierunterricht verleidet, und zwar, wie er berichtet, weil die Musikstunde gleich nach dem Essen gelegt war, und weil diese Stunde der Verdauung während seines ganzen Lebens jeder geistigen Betätigung sehr ungünstig war; es gelang ihm noch nicht einmal, seine Aufmerksamkeit auf das Papier und die Noten zu konzentrieren, die fünf engen und parallelen Linien schwankten vor seinen Augen, und er war nach

einer solchen Stunde für den ganzen übrigen Tag stumpf und verdrossen. „Was das Klavier anbelangt, schreibt er, so machte ich, obwohl ich eine unendliche Leidenschaft zur Musik hatte und nicht ohne natürliche Anlagen war, bei alledem fast gar keine Fortschritte, ausser dass meine Hand auf den Tasten viel Fertigkeit bekam. Aber die geschriebene Musik wollte mir nicht in den Kopf; alles war Ohr und Gedächtnis bei mir und nichts weiter." — Ein Jahr, bevor er anfing sich mit der Musik zu beschäftigen, hatte Alfieri Gelegenheit, zum ersten Male eine Oper zu hören, und er schildert in bewegten Worten den tiefen und nachhaltigen Eindruck der Musik auf Herz und Gemüt des 13jährigen Knaben, wobei er gleichzeitig die Anregungen, die er auch später von der Musik empfing, berührt.

„Die komische Oper, welche ich mittels des Vorwandes meines wohlwollenden Onkels, der meinen Vorgesetzten sagen liess, dass er mich auf einen Tag und eine Nacht mit sich auf ein Landgut nehmen wolle, so glücklich war zu sehen, führte den Titel: il Mercanto di Malmartile; die besten Komiker Italiens, Carratoli, Baglioni und ihre Töchter sangen darin, und die Musik war von einem der berühmtesten Meister. Der Reichtum und die Mannigfaltigkeit dieser göttlichen Musik machten den tiefsten Eindruck auf mich, indem sie gleichsam einen Nachklang von Harmonie in meinen Ohren und meiner Phantasie zurückliess und jede innerste Faser bewegte, dergestalt, dass ich in mehreren Wochen in eine ausserordenliche, aber nicht unangenehme Melancholie versunken blieb, aus welcher ein gänzlicher Überdruss und Ekel an allen meinen gewohnten Studien, zugleich aber eine höchst sonderbare Gährung phantastischer Ideen entstand, mit welchen ich, wenn ich es verstanden, Verse machen und die lebheftesten Leidenschaften hätte ausdrücken können; allein ich kannte mich noch nicht, und diejenigen, die mich zu erziehen vorgaben, ebenso wenig. Und dies war das erstemal, dass ich eine solche von der Musik in mir hervorgebrachte Wirkung betrachten konnte; sie blieb mir lange ins Gedächtnis geprägt, denn sie war viel heftiger als jedes andere Gefühl vorher. Wenn ich aber meine Karnevale und die

wenigen Vorstellungen der grossen Oper, denen ich beigewohnt hatte, in mein Gedächtnis zurückrufe und die Wirkung derselben mit derjenigen vergleiche, die ich noch gegenwärtig empfinde, so oft ich nach einiger Entfremdung vom Theater nach einer gewissen Zeit dahin zurückkehre, so finde ich immer, dass mein Geist, mein Herz und mein Verstand durch nichts so heftig und unermesslich angeregt werden als durch Töne überhaupt und insbesondere durch die Stimmen der Altisten und Sängerinnen. Nichts weckt in mir mehr und mannigfaltigere und schrecklichere Leidenschaften; fast alle meine Trauerspiele sind entweder unter dem Anhören der Musik oder wenige Stunden nachher von mir aufgefasst worden."

Kein anderer Dichter und speziell Dramatiker hat in so unzweideutiger und klarer Weise den Einfluss und die nachhaltige Wirkung der Musik d. h. des akustischen Eindrucks auf die Erregung der Grosshirnrinde geschildert. Die dramatische Konzeption kam Alfieri unter dem Anhören oder unter der Nachwirkung der Musik. Im einzelnen schildert er diesen psychologischen Vorgang, indem er rückschauend die Stimmung wiedergibt, in die ihn als Knaben, noch bevor er sein dichterisches Talent entdeckt, während er ganz naiv und ohne tieferes Verständnis die Musik in sich aufnimmt, diese auf ihn ausübt. Die musikalische Harmonie wirkt durch Wochen hindurch in seiner Phantasie fort und versetzt ihn allmählich in jenen weltabgeschlossenen, traumhaften Zustand, der den somnambulen Eindruck des produzierenden Dichters hervorruft; auf dem Boden der musikalischen Harmonie entwickeln sich phantastische Ideen, die nach entsprechendem Ausdruck ringen und sich bis zur höchsten Leidenschaftlichkeit steigern. Was wir bei Hebbel und Grillparzer nur angedeutet finden, nach ihrer Schilderung aber ahnen können, hier lesen wir es klar bestätigt: aus dem musikalischen Eindruck entwickelt sich die dichterische Idee, oder physiologisch ausgedrückt, unter allen Erregungen subcortikaler Zentren ist es gerade die Erregung des Gehörszentrums, welche auf der Bahn assoziativer Fasern sich am frühesten und intensivsten auf die Hirnrinde überträgt.

Wie hier Alfieri den Eindruck der ersten Musik auf sein empfängliches Kindergemüt schildert, wie er als gereifter Dichter die Überzeugung ausspricht, dass er hier zum erstenmal die Stimmung empfand, die er nach seiner späteren Erfahrung als dichterische erkannte, so erzählt uns auch Hebbel den entsprechenden Eindruck der Musik während des Sonntagsgottesdienstes in der Dorfkirche auf sein Kindergemüt. Am 17. November 1843 trägt er gelegentlich eines Berichtes über ein Berlioz-Konzert in Paris in sein Tagebuch das Folgende ein:

> „Wenn ich mich jener Empfindungen in der Dorfkirche jetzt erinnere, so muss ich sagen: ich schwamm im Element der Poesie, wo die Dinge nicht sind, was sie scheinen, und nicht scheinen, was sie sind, das Wunder der weltlichen Transsubstantion vollbrachte sich in meinem Gemüt, und alle Welten flossen durcheinander."

Auch von Schiller haben wir eine zwar nur kurze, doch vielsagende Notiz über die Wirkung der Musik auf sein dramatisches Schaffen; er äussert sich darüber in einem Briefe an Goethe:

> „Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand, dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee."

Schiller drückt hier klar und unzweideutig aus, dass die unbestimmten und verschwommenen Bilder seiner Phantasie unter dem Einfluss einer durch die Musik hervorgrufenen Gemütsstimmung feste Umrisse und eine deutliche Gestaltung annehmen.

## IV.

Wenn wir tiefer eindringen wollen in das Verständnis der Beziehungen von Musik und dichterischer Schöpfungskraft, so werden wir uns mit besonderem Interesse dem Studium der Dichter und Dramatiker zuwenden müssen, die über die natürliche musikalische Veranlagung und das dilettantische Verständnis hinaus, sich ernsthaft dem Studium der Musik hingaben, die bis zu einem gewissen Grade wenigstens ein musikalisches Instrument beherrschten und sich zeitlebens mit musik-theoretischen Fragen beschäf-

tigten. Es liegt zwar ein entscheidendes Kriterium für die musikalische Veranlagung und für das musikalische Verständnis nicht gerade darin, ob es ein Dichter zu einer mehr oder weniger virtuosen Beherrschung eines Instrumentes gebracht hat. Goethe war nicht ausübender Künstler oder Dilettant, und doch verraten seine musiktheoretischen Auslassungen, besonders in der Korrespondenz mit Zelter eine Vertiefung des Urteils und ein Verständnis, das entschieden über das seines Freundes und Musikers von Fach hinausging. Heine liebte es, sich gelegentlich als Musikbanausen aufzuspielen, und doch besass er eine seltene Empfindlichkeit, Anfnahmefähigkeit und Ansprechbarkeit für Musik und bei vielen Gelegenheiten ein über den Zeitgeschmack hinausgehendes kritisches Urteil für musikalische Leistungen; Grillparzer und Alfieri sprechen selbst von ihrer musikalischen Anlage und Begabung. Wenn wir doch die ausübenden Musiker unter den Dramatikern besonders aufmerksam betrachten, so geschieht es, weil wir voraussetzen können, dass sich ihnen in der praktischen Betätigung von selbst das psychologische Phänomen aufdrängte, mit dem wir es hier zu tun haben, dass sie darüber nachdachten und eine Erklärung hierfür suchten. In diesem Sinne sind für uns besonders zwei Dramatiker bemerkenswert, deren intime Beziehung zur Musik so wenig Beachtung gefunden hat, dass sich in zusammenfassenden Abhandlungen über Deutsche Dichter und die Musik noch nicht einmal ihr Namen erwähnt findet.

Otto Ludwig hielt zunächst sein Talent für ein musikalisches und verlebte einige Jahre sehr zurückgezogen in Leipzig, wo er ernsthaft Musik trieb. Erst später, als er in Dresden mit Eduard Devrient und der Bühne in Verbindung trat, warf er sich völlig der Poesie in die Arme. Dabei blieb er aber stets, was wir einen dionysischen Dichter nennen. Ein Jahr nach des Dichters Tode hat Gustav Freitag in dem Grenzboten (1866 Nr. 2) einen Aufsatz über ihn veröffentlicht, in dem er, der dem Dichter persönlich nahegestanden, seine Schaffensweise darzulegen und in die geheimen Tiefen der Dichterseele einzudringen versucht. In der feinen Charakterstudie betont er besonders die musikalische Veranlagung des Dichters, aus der er die Eigenart seines Schaffens

und vor allem auch die Mängel seiner Geistesprodukte erklären zu dürfen glaubt. Über die Art seines Schaffens berichtet er:

„Noch auffallender wurde er, wenn man die Methode seiner poetischen Arbeit beobachtete: in seinem Innern eine leidenschaftliche Bewegung, der eines Inspirierten gleich; seine Empfindungen und Anschauungen nicht bloss poetisch, sondern zu gleicher Zeit sowohl musikalisch als malerisch, und zwar in so hohem Grade, dass sein poetisches Schaffen dadurch gehemmt wurde. In eigentümlichen Kämpfen rangen sich die Gebilde aus seiner Seele los. Während sie in ihm lebten, hörte er Klänge, sah er die Gestalten in Gruppen farbig vor sich . . . Er wusste, dass dergleichen nur gaukelnde Täuschung des erregten Sinnes war . . . .“

Die Angaben und Beobachtungen Freitags sind nach mancher Richtung ungenau; das ergibt sich ohne weiteres, wenn wir mit ihnen die Aufzeichnungen vergleichen, die Otto Ludwig selbst über sein poetisches Schaffen hinterlassen hat.

Mein Verfahren, bekennt er, ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann sehe ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Gebärdung für sich oder gegeneinander . . . Diese Farbenerscheinung habe ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab' ich ein gesättigt Goldgelb ins Goldbraune spielend; wie Schillers, so hab' ich ein strahlendes Karmoisin; bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance der besonderen Farbe, die das ganze Stück hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht nur das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgend einer pathetischen Stellung . . . .

Ich habe die Bekenntnisse des Dichters hier nur soweit wiedergegeben, als sie an dieser Stelle für uns von Interesse sind. Wir sehen daraus, dass die Angabe Freitags, der Dichter habe in seiner poetischen Stimmung sowohl musikalisch als malerisch empfunden, er habe während seines Schaffens sowohl Klänge

gehört, als Gestalten farbig vor sich gesehen, nicht ganz dem psychologischen Vorgange entspricht. In der Phantasie Ludwigs erweckten poetische Stimmungen und Bilder, ob sie nun im eigenen Hirn entsprangen oder durch die Lektüre angeregt wurden, Farbeneindrücke; etwas ähnliches wissen wir von Goethe, der ja alle Gedanken über seine Kunst auf Farben bezogen hat und auch von Modernen (Herm. Bahr u. a). Aber ganz unabhängig von diesen Farben- und plastischen Vorstellungen, die ihrerseits natürlich wieder auf die Intensität der poetischen Bilder und ihrer Verbindungen befruchtend wirkten, wurde bei Ludwig die poetische Stimmung als solche, die erste poetische Konzeption zunächst hervorgerufen oder doch eingeleitet durch eine musikalische Stimmung. Gerade die Bekenntnisse Ludwigs lassen deutlich erkennen, wie verschieden die Erregungen sensorieller Zentren auf die Werkstätte poetischer Gedanken einwirken. Der Dichter versinnlicht oder deutet innere Zustände durch äussere Bilder. Die Erregungszustände des akustischen Zentrums werden zunächst auf den Bahnen der Assoziationsfasern auf die grosse Gehirnrinde projiziert, und von hier aus erst geht auf den entsprechenden Bahnen der Erregungsprozess auf das Sehzentrum über. Die musikalische Stimmung geht dem poetischen Schaffen Ludwigs voraus — das ist genau der gleiche psychologische Vorgang, wie wir ihn bei Alfieri, Schiller und anderen Dramatikern kennen gelernt haben. Im Anfang war der Ton und die Harmonie, die Quelle des poetischen und dramatischen Schaffens ist das innere Gehör.

Das poetische, von musikalischen Eindrücken eingeleitete und von Klangvorstellungen begleitete Schaffen Ludwigs erscheint seinem Biographen, Gustav Freitag, einzigartig und rätselhaft, wie er sich ausdrückt, ganz fremdartig gegenüber der regelvollen, innerlichen und mit Absicht stärker verfolgten Dichterarbeit unserer Tage. Er vergleicht ihn deshalb mit den alten epischen Dichtern, die nicht nur ihre Gebilde leibhaftig vor sich sahen, sondern dabei auch musikalischen Klang hörten, und die ihre Beschreibungen und ihre Reden in rhythmischem Takt und melodischem Tonfall empfinden. Für ihn ist Ludwigs Schaffen gewissermassen ein atavistischer Rückschlag, und er will in seinen Bekenntnissen den Beweis sehen,

dass in einem Deutschen des neunzehnten Jahrhunderts einmal die uralte und für uns seltsamste Arbeit eines Dichtergemütes aus grauer Vorzeit wieder lebendig geworden ist. Aber die psychologischen Gesetze des geistigen Schaffens sind unabänderlich, und das Studium anderer Dramatiker hat uns belehrt und soll uns weiter belehren, dass der Dichter des Erbförsters in seinem Geistesleben nichts Abnormes, nichts Eigenartiges darbietet.

Es ist eine auffallende Erscheinung, dass derjenige unter unseren Dichtern, dem wir heute die unmittelbarste dramatische Begabung zuerkennen, gleichzeitig auch den ausgesprochensten Sinn für Musik, das feinste musikalische Empfinden und neben der praktischen Betätigung ein weitgehendes Verständnis für musiktheoretische Fragen erkennen lässt. Wir meinen Heinrich von Kleist, über dessen Leben wir, nachdem endlich mit alten entstellten Legenden und unkontrollierbaren Gerüchten gründlich aufgeräumt worden ist, zwar sehr wenig Sichergestelltes nur wissen, doch genug, um neben der dichterischen seine musikalische Veranlagung und seine musikalische Ausbildung behaupten zu können. Schon in der ersten, von Tieck verfassten biographischen Skizze über Kleist findet sich kurz erwähnt, dass Kleist früh zur Musik ein schönes Talent entwickelte und verschiedene Instrumente spielte, und sein folgender Biograph, Eduard von Bülow, fügt hinzu, dass er in Potsdam als Leutnant in einer von Offizieren zusammengesetzten Musikkapelle die Klarinette spielte; Brahm spricht später von einem aus Offizieren zusammengesetzten Liebhaberorchester. Ich habe diese kurzen Daten nach zeitgenössischen Zeugnissen ergänzt resp. richtiggestellt.[1]) Es handelte sich in Wirklichkeit, nicht um eine Musikkapelle oder ein Orchester, sondern um ein Quartett befreundeter Offiziere, unter ihnen Kleist, die in einer oberflächlichen und in Äusserlichkeiten aufgehenden Umgebung ernsthaft die Musik pflegten, und die auch später noch, als sie zum Teil nach Berlin versetzt, zum Teil sich dort ins Privatleben zurückgezogen hatten, zusammenhielten und ihre Übungen fleissig fortsetzten. Ohrenzeugen bekunden ausdrücklich, dass die Leistungen

[1]) Vergl. Nationalzeitung 1904, Sonntagsbeilage Nr. 20.

des Quartetts ausgezeichnete waren, und dass ihre Darbietungen noch heute (1847) den Zuhörern lebendig im Gedächtnis sind. Auch eine kleine, von seinem Biographen entstellt berichtete Episode aus Kleists Leben, die mit dieser frühzeitigen musikalischen Betätigung im Zusammenhang steht, habe ich richtig gestellt. Wie der rechte Ernst niemals den Sinn für Scherz und Heiterkeit ausschliesst, so genossen die vier Freunde auch mit dem leichten Flug dieser Stimmung die vergängliche Zeit. Einst kam das Quartett auf die Idee, als reisende Musikanten einen Ausflug in den Harz zu machen. Ohne einen Kreuzer mitzunehmen, wurde in Dörfern und in Städten gespielt, und nur vom Ertrage der Kunst gelebt. Der Erfolg war glänzend; man kehrte von der genialen Reise neu erfrischt und geistig belebt wieder heim, und der Eindruck dieser Harzreise speziell auf Kleist blieb ein nachhaltiger und anregender. Damals stand Kleist im 20. Lebensjahre. Wir erfahren in der Folge nichts weiter über seine musikalische Ausbildung und musikalischen Studien. Hingegen aber lassen uns zahlreiche ganz kurze Äusserungen und Andeutungen in seinen Briefen erraten, dass das Interesse an der Musik niemals erloschen ist. Seine Verwandten sucht er anzuregen, er verschafft ihnen Musikalien, er transponiert für sie Musikstücke. Im Verkehr mit Mädchen und Frauen ist es namentlich ihr Musikverständnis und ihr musikalischer Sinn, der ihn anzieht und fesselt. Das gilt für Julie Kunze, deren vorzüglicher Gesang ihn bezaubert, das scheint das feste Band zu erklären zwischen ihm und der Stiefschwester Ulrike, von der neuerdings wenigstens bekannt geworden ist, dass sie bis an ihr Lebensende an dem Musikleben ihrer Vaterstadt sich beteiligte, und das gilt schliesslich für seine Beziehung zu seiner Todesgefährtin Adolphine Vogel, mit der ihn die „gleiche Stimmung in musikalischen Dingen“ so eng und bis in den Tod zusammenhielt. In „musikalische Einsicht“ betitelten Epigrammen besingt er die verlockende Gewalt, das Erhebende und sinnlich Berauschende der Musik, und wir wissen von ihm selbst, dass die produktive Stimmung bei ihm einsetzte mit üppigen Gehörshalluzinationen, die ein ganzes Konzert mit allen Instrumenten darstellten, von der zärtlichen Flöte bis zum rauschenden Kontraviolon. Endlich

besitzen wir gewissermassen als die Quintessenz kunstästhetischer Anschauung eine Äusserung des Dichters, die er wenige Monate vor seinem Tode an eine Freundin[1]) richtete, und die den folgenden Wortlaut hat:

„In diesem Falle (nämlich, wenn er sich von dem Drange widerwärtiger und verstimmender Verhältnisse befreien könnte) würde ich die Kunst vielleicht auf ein Jahr oder länger ganz ruhen lassen, und mich, ausser einigen Wissenschaften, in denen ich noch nachzuholen habe, mit nichts als Musik beschäftigen. Denn ich betrachte diese Kunst als die Wurzel, oder vielmehr, um mich schulgerecht auszudrücken, als die algebraische Formel aller übrigen, und so wie wir schon einen Dichter haben — mit dem ich mich übrigens auf keine Weise zu vergleichen wage — der alle seine Gedanken über die Kunst, die er übt, auf Farben bezogen hat, so habe ich von meiner frühesten Jugend an, alles Allgemeine, was ich über die Dichtkunst gedacht habe, auf Töne bezogen. Ich glaube, dass im Generalbass die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind."

Es konnte nicht fehlen, dass das grosse und ausgesprochene musikalische Temperament des Dramatikers Kleist die Aufmerksamkeit der Forscher auf sich zog, wenigstens nachdem man es aufgegeben hatte, in seiner Eigenart etwas Pathologisches zu sehen und seine Äusserungen namentlich aus dem letzten Lebensjahre als Emanationen eines verwirrten, dem Wahnsinn verfallenen Geistes zu betrachten. So haben namentlich Helene Zimpel[2]) und S. Lublinski[3]) in speziellen Untersuchungen wichtige Beiträge zu einer Kleist-Ästhetik geliefert, denen mir nur wenig nachzutragen übrig bleibt. Wollen wir ein Verständnis gewinnen für die

---

[1]) Der Herausgeber der gesammelten Kleistbriefe hat die Frage offen gelassen, an wen dieser für das Verständnis des Dichters so wichtige Brief gerichtet ist. Diese, wie viele andere Lücken der Ausgabe, lassen der Forschung ein weites Feld übrig. Ich behalte mir vor, an anderer Stelle die Frage zu untersuchen, wer der Empfänger des Briefes sein kann.

[2]) Helene Zimpel: Kleist der Dionysische in Nord und Süd, Heft 323.

[3]) S. Lublinski; Eine Kleist-Biographie in Nation, XXII. Jahrg. No. 31.

zitierte Briefstelle, so wird es nötig sein, auf eine frühere Lebensperiode des Dichters näher einzugehen, die etwa in sein 23.–27. Lebensjahr fällt, und die ich bei anderer Gelegenheit schon als die Sturm- und Drangperiode des Dichters bezeichnet habe.

Während Kleist in den vorausgehenden Lebensjahren als Soldat und Student uns imponiert durch sein klares, konsequentes Denken, durch seinen ausgesprochenen Drang nach Wahrheit und Erkenntnis, durch einen Geist, der frei von jeder phantastischen Überschwänglichkeit hauptsächlich Gefallen findet am Studium der strengen Logik und Mathematik, zeigt er ganz unerwartet (etwa seit 1800) eine ausgesprochene Störung in seiner gemütlichen und nervösen Verfassung: sein seelisches Gleichmass schwankt, seine Stimmung ist im fortwährenden Wechsel, wir erleben heftigste Selbstvorwürfe, tiefste Depression, Todesahnungen und Beängstigungen. Ich habe versucht, an anderer Stelle diese Störungen des seelischen Gleichgewichts auf ihre wahren Ursachen zurückzuführen; mittelbar oder unmittelbar spielen dabei seine Kämpfe und sein Ringen mit dem Guiskard-Stoffe eine ebenso entscheidende als verhängnisvolle Rolle.

In diese Zeit fällt auch Kleists für uns verlorener Aufsatz: „Geschichte meiner Seele“. Der Dichter, der sich so scharf beobachtete, der so viel über sich nachdachte, hat auch in dieser peinlichsten Periode seines Lebens über sein seelisches Befinden und seine seelischen Bedrängnisse offen Zeugnis abgelegt, besonders in den Briefen an seine Braut. Darüber hinaus aber muss die Geschichte seiner Seele zweifellos Bekenntnisse enthalten, welche auf sein dichterisches Schaffen ein Licht werfen, welche uns einführen in die Werkstatt seiner dramatischen Produktion, denn nicht anders ist es zu verstehen, wenn eine Freundin, fünf Jahre nach des Dichters Tode über das Werk schreibt, dass ohne dieses, wenigstens für diejenigen, die Kleist ganz kennen und würdigen wollen, seine ganzen Schriften nur ein Fragment bleiben. Kleists Briefe können nicht, wie ihr letzter Herausgeber behauptet, als Ersatz für die Geschichte seiner Seele gelten, denn der feinfühlige Dichter eröffnet sich in seinen Briefen nur dort, wo er mit Verständnis rechnen kann, und unter allen Adressaten ist der Briefempfänger, dem die zitierte Briefstelle

gilt, der einzige, dem gegenüber er sich gelegentlich über sein poetisches Schaffen auslässt. Die zitierte Briefstelle kann deshalb auch seiner Seelengeschichte entnommen sein, und wie sie auf seine dichterischen Absichten ein Licht wirft, so müssen wir annehmen, dass die verloren gegangene Schrift uns aufzuklären geeignet wäre über des Dichters Pläne und Kämpfe um den Guiskard. Das Rätsel des Guiskard-Dramas ist aber auch das Geheimnis von Kleists Künstlertum, und wohl auch das Geheimnis seiner tief verschlossenen, äusserlich so exzentrischen Natur.

Kleist, der in seinem Guiskard auf die Antike zurückging, empfand, wie Lublinski es ausdrückt, nicht nur das Apollinische, sondern auch das Dionysische der Antike d. h. nicht nur ihre Architektur und Plastik, sondern auch ihr wirres Chaos und ihre dumpfe grollende Musik. Beides zu einem gemeinsamen Kunstwerke zu vereinigen, und wie die hellenische Tragödie im Sinne Nietzsches aus dem Dionysischen Chorlied geboren wurde, so sein modernes Drama aus dem Geiste der Musik entstehen zu lassen — das war die grosse Aufgabe, die sich Kleist gestellt hatte, und die er aufgeben musste, als er fühlte, dass sie seine Kräfte überschritt. Immerhin müssen wir Lublinski recht geben, wenn er Kleist im gewissen Sinne nicht blos einen Vorläufer, sondern auch einen Überwinder Richard Wagners nennt, indem er schon mit seinem Guiskard-Fragment durch die Tat bewiesen hat, dass ein „musikalisches" Drama auch im schlichten Dichterwort sehr wohl möglich ist.

Die Beweise für die poetisch-musikalischen Intentionen Kleists finden wir in dem Aufbau des Guiskard, soweit das Dramas uns erhalten ist. Wieland, dem der Dichter einige Szenen seines Dramas vorgelesen hatte, war der Meinung, dass, wenn die Geister des Aschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie eben das sein würde, was das neue Drama zu werden versprach. Gerade aber Wieland war, wie wir später zeigen werden, wie kein anderer geeignet die Musik ohne Noten und Instrumente herauszuhören, die zwischen den Zeilen des Dichterwortes zittert und rauscht. In einer verständnisvollen Analyse hat neuerdings Servaes diesen Gedanken weiter ausgeführt. Das

Volk im Guiskard stellt ein ganzes Orchester dar mit einzelnen individualisierten Stimmen: nämlich die Krieger und der Greis, die das Volk beschwichtigen. Dann stellen sich in Robert, Abälard, Helena und in Guiskard selbst dem Orchester die menschlichen Stimmen gegenüber, und das alles in kontrastierendem Wechsel und wohlschattiertem Gegensatz, zielt durchaus auf eine grosse Harmonie hin, die die gesonderten Teile zu verbinden hat. Mag der Dichter auch bei seiner nachträglichen Veröffentlichung vieles von seiner ursprünglichen Absicht aufgegeben haben, wir ahnen im Fragment das Drama, das sich auf einer musikalischen Grundempfindung aufbauen sollte. Noch nach einer andern Richtung scheint mir das Guiskard-Fragment für die Bestrebungen des Dichters zu sprechen. Auch die späteren Dramen Kleists verraten einen starken musikalischen Gehalt, und es ist begreiflich, dass besonders die Penthesilea auf Musiker wie Hugo Wolf einen grossen Zauber ausübte. Und das musikaliche Temperament, das hier wie auch in einigen Scenen der Hermannschlacht zum Durchbruch kommt, erscheint mir viel natürlicher und ungezwungener als im Guiskard, wo der Dichter in bestimmter Tendenz seinem musikalischen Empfinden Gewalt anzutun scheint.

Was wir aus Kleists Drama herauslesen, das finden wir bestätigt in seiner Korrespodenz. Kleist, der seiner Schwester mit Bezug auf den Guiskard mitgeteilt hatte, dass er sich mit einer „Entdeckung im Gebiete der Kunst" beschäftige, schreibt ihr aus Genf (5. X. 03), dass er seine Arbeit aufgibt, dass er vor Einem zurücktritt, der noch nicht da ist und sich, ein Jahrtausend im voraus, vor seinem Geiste beugt. Er grollt dem Schicksal, das sich herablässt „ein so hilfloses Ding, wie der Mensch ist, an der Nase herumzuführen". Und nun sagt er wörtlich; „Die Hölle gab mir meine halben Talente." Kleists Sätze sind stets wörtlich zu nehmen, auch niemals, wie sie oft gedeutet wurden, in übertragenem Sinne oder in einer Bedeutung, die wir ihnen im modernen Sprachgebrauch unterlegen. Besonders wenn wir den Zusatz berücksichtigen: „der Himmel schenkt dem Menschen ein ganzes (Talent) oder gar keins", so liegt es klar auf der Hand, dass er von seinem musikalischen und poetischem Talente spricht, die erforderlich

sind zu seiner grossen „menschlichen Erfindung", die aber bei ihm nicht stark genug entwickelt sind, um ihm den heissersehnten Platz in den Sternen zu sichern.

Mir scheint es schliesslich auch nicht ein Zufall, dass gerade Wieland sich mit so grossem Interesse und voller Begeisterung der Arbeit seines jungen Freundes zuwandte. Wieland selbst war eine sehr musikalische Natur, hatte frühzeitig gründlich die italienischen und deutschen Meister der Musik studiert, er spielte das Klavier fertig und mit Ausdruck, er hatte als einer der ersten die Bedeutung Glucks für die deutsche Oper erkannt und hatte schon 80 Jahre, bevor Wagner mit seinem „Oper und Drama" an die Öffentlichkeit trat, Gedanken über die Oper ausgesprochen, die sich mit Wagners Forderungen und Anschauungen decken.

Wie Kleist sich im einzelnen die Durchführung des Musikdramas gedacht hat, das zu erörtern erscheint mir ein ebenso vergebliches als überflüssiges Bemühen. Nur eine kongeniale Natur wäre imstande, darauf eine Antwort zu finden, und wir können nur mit dem Dichter hoffen, dass „irgendwo ein Stein wächst für den, der sie einst ausspricht." Wenn ein frühzeitiger Tod den Schöpfer des Musikdramas fortgerissen hätte, zu einer Zeit, in der er uns nichts hinterlassen konnte, als seine Opern bis zum Lohengrin und einige flüchtige Äusserungen über seine Zukunftsideen, wer wäre dann imstande gewesen, sich auch nur eine Vorstellung zu bilden von den Bühnenschöpfungen seiner letzten Schaffensperiode? Und wenn wir auch aus den Symphonien Schuberts die Überzeugung gewinnen, dass er zweifellos der absoluten Musik neue Wege gewiesen hätte, wer will sagen, welche Entwickelung sie unter seiner schöpferischen Kraft durchgemacht hätte? So können wir lediglich die Behauptung aufstellen, dass der Dichter, der wie kein anderer von frühester Jugend an, über seine eigenen Seelenzustände nachdachte und grübelte, dem frühzeitig der Zusammenhang zwischen Musik und Poesie aufgehen musste, der in einer theoretischen Schrift die Gesetze seines poetischen Schaffens klargelegt hatte, nach einer höheren Kunstform rang, in der er den dramatischen Vorgang auf eine musika-

lische Unterlage stellen und die Musik, die in jeder Poesie enthalten ist, nach bestimmten Regeln gestalten wollte. Seine Bemühungen waren vergebens.

Wir haben zu Kleist und seinem Guiskard-Fragment ein analoges Beispiel in der deutschen Literaturgeschichte, und das ist: Hebbel und sein Moloch-Fragment. Auch hier ein langjähriges Ringen um eine neue Kunstform, auch hier im Fragment der musikalische Untergrund wahrnehmbar, auch hier die Resignation. Was für uns bemerkenswert, ist, dass Hebbel sich deutlicher über seine Absichten ausdrückte, und dass wir daher aus dieser Analogie Rückschlüsse ziehen können auf das, was Kleist vorschwebte. Hebbel schreibt am 10. Mai 1853 an Robert Schumann:

> Vieles hätte ich Ihnen über Poesie und Musik mitzuteilen, gehörte nur nicht leider eine Reihe von Gesprächen oder eine ganze Abhandlung dazu. Ohne Richard Wagner im ganzen oder einzelnen irgend akzeptieren zu können, schwebt doch auch mir, und zwar von meinem ersten Auftreten an, die Möglichkeit einer Verschmelzung von Oper und Drama in ganz speziellen Fällen vor, und meinen Moloch, an dem ich seit zehn Jahren arbeite, habe ich mir immer in Bezug auf die Musik gedacht. Aber freilich lässt sich das Wie nicht in kurzem auseinandersetzen.

Und einige Monate später (am 30. November 1853):

> Was würden Sie zu einem Drama sagen, das sich, seines ungeheuren Umfangs wegen, bis auf wenige Partien ganz im allgemeinen hielte und deshalb durchgehend von der Musik so zu begleiten wäre, wie z. B. die Ballade, die Sie melodramatisch behandelten? Ein solches Werk wird mein Moloch werden, an dem ich nun schon zehn Jahre arbeite.

Wir wissen, dass Hebbels wie Kleists Bemühungen vergebliche waren, und dass der Moloch wie der Guiskard Fragmente geblieben sind. Woran sind Kleists Bemühungen gescheitert, und hat er für immer die Pläne und Tendenzen seiner Jugend aufgegeben? Nach Lublinski versagte bei dem Guiskard-Fiasko nicht die dichterische Kraft Kleists, sondern der Fehler steckte von

Anfang her im Geistigen, in der starr einseitigen Auffassung seines Schicksalsgedanken. Ich lese aus des Dichters Korrespondenz eine andere Erklärung für seinen Misserfolg heraus. Wenige Monate vor seinem Tode, im August 1811, schreibt er zwei offenbar an dieselbe Adresse gerichtete kurze Briefe, von denen der erste die oben zitierten Stellen über seine Auffassung der Musik enthält, die ich als eine Reminiszenz an die Geschichte seiner Seele auffaste, der zweite[1]) folgendermassen anhebt:

> Sobald ich mit dieser Angelegenheit fertig bin, will ich einmal wieder etwas recht Phantastisches vornehmen. Es weht mich zuweilen bei einer Lektüre oder im Theater wie ein Luftzug aus meiner allerfrühesten Jugend an. Das Leben, das vor mir ganz öde liegt, gewinnt mit einem Male eine wunderbare herrliche Aussicht, und es regen sich Kräfte in mir, die ich ganz erstorben glaubte.

Es unterliegt wohl keinem Zweifel nach diesen Briefstellen, dass der Dichter in seinem letzten Jahre sich mit der Absicht trug, auf dramatische Pläne zurückzukommen und Ideen wieder aufzugreifen, die ihn schon früher beschäftigt hatten, und wenn wir die unmittelbar vorher (oder nachher?) ausgedrückte Absicht hinzufügen, alles auf ein Jahr oder länger ruhen zu lassen und sich mit nichts als mit Musik zu beschäftigen, so ist es klar, dass seine Pläne darauf hinausgingen, dort wieder anzuknüpfen, wo er mit der Vernichtung des Guiskard geendet hatte. Von neuem schwebte ihm das musikalische Drama vor. Als gereifter Mensch und Dichter kommt er auf seine Jugendpläne zurück, er fühlt sich im Vollbesitz der dramatischen Kraft, aber er ist sich auch bewusst, dass sein musikalisches Können nicht ausreicht, und er besitzt Selbstkritik genug, um die Notwendigkeit jahrelanger musikalischer Studien zu erkennen. Wir sehen aus den beiden Briefen, dass der Dichter ein Vierteljahr vor seinem Tode nicht entfernt an sein Ende dachte, dass er sich mit ganz bestimmten Zukunftsplänen trug, und dass nach seinem eigenen Bekenntnis das Guiskardfiasko auf sein unzureichendes musikalisches Können zurückzuführen ist.

---

[1]) Ich würde nicht Anstand nehmen, diesen zweiten Brief dem vorausgehenden voranzustellen.

Die Bedeutung von Kleists Aussprüchen über die Musik (s. o.) ergibt sich aus dem, was wir über seine und anderer Dramatiker Produktionsweise erfahren haben. Die dramatische Einbildungskraft entspringt aus einer musikalischen Stimmung; die Musik ist es, an der sich gewissermassen die dichterische Phantasie entzündet; die musikalische befruchtet die dichterische Phantasie. Darum betrachtet Kleist diese Kunst als die Wurzel aller übrigen.

Schwer verständlich ist Kleists Behauptung, dass die Musik die algebraische Formel der anderen Künste darstellt. Wir werden erinnert an Pythagoras' Bemühungen, die Harmonie aus dem Zahlenverhältnis zu erklären, und an Leibnitz' Definition der Musik als: exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi. Kleist, der neben philosophischen, hauptsächlich mathematisch-physikalische Studien betrieb, hat frühzeitig, wie uns auch diese Briefstelle beweist, über die algebraische Analyse der Sprache, der Poesie und über ihr Verhältnis zur Melodie nachgedacht. Wir wissen aus Aufsätzen und Briefen des Dichters, dass er in dem intimen Verhältnisse eines Freundes und Lehrers zu dem jüngeren Rühle von Lilienstern stand; wir wissen auch, dass er seinen Arbeiten das grösste Interesse entgegenbrachte, dass sie unter seinen Augen entstanden sind, und es ist kein Zweifel, dass nach vieler Richtung die Arbeiten Rühles Geist von Kleists Geiste sind und einen Rückschluss auf seine Ansichten gestatten. In einer 1808 erschienenen Abhandlung Rühles findet sich ein Passus, der auf diese mysteriöse Briefstelle einiges Licht wirft. Rühle vertritt hier die für seine Zeit sehr fortgeschrittene Anschauung, dass der Mathematik in der Wissenschaft nicht der gebührende Rang eingeräumt ist, und betrachtet sie als erste und Grundwissenschaft. Ist nicht, so schreibt er, jede Lehre in der Physik, in der Astronomie, in der Musik etc. eine mathematische? Und schliesslich stellt er die Frage auf: „Lässt sich vermittelst der analytischen Geo- und Trigonometrie und vermittelst der algebraischen und combinatorischen Analysis nicht das Gesetz und die Anomalität und der innere Bau jeder Sprache und jedes Gedichtes nachbilden und darstellen, nicht jede mögliche Melodie

und Harmonie, jeder erfundene oder noch zu erfindende hörbare Laut hinschreiben und angeben?"

Die Behauptung Rühles werden wir kühn finden, aber sie gibt uns einen Anhaltspunkt für Kleists Gedankengang, wenn er versucht, die Musik und andere Künste auf einfache algebraische Formeln zurückzuführen.

Die Ansicht Kleists, mit der er seine Ausführungen beendigt, dass im Generalbass die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind, bedeutet, dass das Studium der musikalischen Harmonie dem Dichter eine tiefere Einsicht und ein besseres Verständnis für den Klang und Ryhthmus in der Poesie eröffnet, und dass dadurch wiederum die dichterische Phantasie angeregt und befruchtet werde.

## V.

Unsere Betrachtungen haben uns darüber belehrt, dass ein Zusammenhang besteht zwischen musikalischer Empfindung und dramatischem Schaffen. Die dichterische Phantasie wird, wie wir es vorläufig ganz allgemein ausdrücken wollen, angeregt durch eine musikalische Stimmung. Das haben wir beobachtet bei Schiller, Alfieri, bei Grillparzer, Hebbel, Ludwig und Kleist. Handelt es sich um ein durchgehendes Gesetz und können wir den gleichen Zusammenhang bei jedem Dramatiker und bei jedem dramatischen Schaffen ausnahmslos nachweisen?

Grabbe habe ich nicht in den Kreis der Betrachtungen hineingezogen, weil seine Persönlichkeit pathologische Züge aufweist, die Regeln für den normalen Ablauf psychischer und geistiger Prozesse nicht gestatten. Bei dem jungverstorbenen Dichter von Dantons Tode, Ludwig Büchner, habe ich weder in seinen Werken und Briefen noch in Franzos' Biographie eine Angabe über dichterische Inspiration und den Schaffensvorgang gefunden. Auch dafür finde ich keinen bestimmten Anhaltspunkt, dass Goethe in seinem dramatischen Schaffen durch die Musik beeinflusst wurde. Doch unterliegt es keinem Zweifel, dass ein solcher Einfluss tatsächlich vorhanden war. Goethe stand in seinem Verhältnis zur Musik gleichsam über ihr als einer Kunst-

form, die ihn ausserordentlich interessierte und lebenslänglich beschäftigte, ganz besonders nach der Periode, in welcher er seine Farbenlehre abgeschlossen hatte. Wir lesen mit Staunen, mit welcher wunderbaren Überlegenheit er, der Dilettant, in gewissen schwierigsten Fragen des Musikwesens, dem Fachmanne, seinem Freunde Zelter gegenübertrat. Wie tief zugleich sein Bewusstsein von der Bedeutung der Musik für die Poesie gewesen und zwar in dem Sinne, dass diese von jener nicht nur das Kleid allein, sondern auch Inhalt und Seele gewinnen könnte, darüber belehrt uns die von ihm selbst (an Zelter) erzählte Entstehungsgeschichte des zu Ehren der russischen Kaiserwittwe Maria Feodorowna gedichteten Festzuges (Brief am 4. I. 19).

> „Bei dieser Gelegenheit muss ich erzählen, dass ich, um die Gedichte zum Festzug zu schreiben, drei Wochen anhaltend in Berka zubrachte, wo mir dann der Inspektor täglich drei bis vier Stunden vorspielte, und zwar auf mein Ersuchen nach historischer Reihe: von Sebastian Bach bis zu Beethoven durch Philipp Emanuel, Händel, Mozart, Haydn durch, auch Dussek und dgl. mehr."

Diese und manche andere Stellen bei Goethe, in denen auch seine grosse Vorliebe für musikalische Genüsse, der Einfluss, den die Musik auf das Befinden seines Körpers und seiner Seele ausübte, zum Ausdruck kommen, lassen es zweifellos erscheinen, dass auch sein dichterisches Schaffen stark durch musikalische Eindrücke gehoben wurde, wenngleich ich zugeben muss, dass mir jede bestimmte Nachricht darüber abgeht, dass Goethes dramatische Konzeptionen durch eine musikalische Stimmung eingeleitet, von musikalischem Unterbewusstsein begleitet war.

Von lebenden Dramatikern hat sich auf eine Anfrage Ernst von Wildenbruch sehr eingehend über sein Verhältnis zur Musik und über ihren Einfluss auf seine dichterische Einbildungskraft ausgesprochen. Er schreibt von seiner grossen Vorliebe für Musik und bestimmte Meister, von ihrer allgemein anregenden Wirkung; aber die Anregung, die von der Musik auf ihn ausgeht, ist nur allgemeiner Art; sie erregt die Phantansie im allgemeinen, weckt aber keine bestimmten Bilder, Vorstellungen oder Kombinationen.

„Ich müsste lügen, schreibt der Dichter, wenn ich sagen wollte, dass mir jemals eine dramatische Konzeption unter dem direkten Eindruck, oder unter der Nachwirkung irgend eines Musikwerks enstanden wäre; — — — Meine dramatischen Konzeptionen sind ausnahmslos in der Art entstanden, dass mir ein Konflikt vor die Seele kommt. Entweder ein Konflikt von Persönlichkeit zu Persönlichkeit, oder von Persönlichkeit zu umgebenden Verhältnissen, oder Konflikt in der Persönlichkeit mit sich selbst, und endlich Kombination dieser verschiedenen Möglichkeiten. Ein Konflikt aber, und nur ein solcher war immer die treibende Wurzel, aus der alle meine Dramen herausgewachsen sind."

Wenn wir nunmehr an die Aufgabe herantreten, aus den Beobachtungen, die wir angestellt haben, allgemein gültige Schlüsse zu ziehen, so werden wir zunächst die beiden letztgenannten Dramatiker von den übrigen sondern müssen. Wildenbruch konstatierte wohl einen mächtigen Einfluss der Musik, eine starke Anregung, die von ihr auf seine Phantasie ausgeübt wird, aber er erwähnt nichts davon, dass die Musik im direkten Zusammenhang steht mit seinem dichterischen Schaffen, und aus seinen Angaben geht hervor, dass die dramatische Konzeption bei ihm im wesentlichen das Resultat der Verstandestätigkeit und der Überlegung ist. Bei Goethe können wir wohl einen Einfluss der Musik, die er die produktivste aller Künste nennt, auf seine dichterische Betätigung aus manchen Äusserungen annehmen, aber wir haben keinen Anhaltspunkt, der bei ihm auf regelmässige musikalische Stimmungen oder Illusionen hinwiese. Jede Stimmung, jede äussere Beeinflussung bei der Produktion des Dichters und Künstlers lässt er unberücksichtigt, wenn er schreibt: „man sieht deutlicher, was es heissen wolle, dass Dichter und alle einzelnen Künstler geboren sein müssen. Es muss nämlich die innere produktive Kraft jene in der Erinnerung zurückgebliebenen Idole freiwillig, ohne Vorsatz und Wollen lebendig hervortun, sie müssen sich entfalten."

Unter den übrigen von uns besprochenen Dichtern, den zweifellos stärksten dramatischen Kräften, finden wir ausnahmslos Erscheinungen, die auf Beziehungen zwischen dichterischer Produktion und

musikalischem oder Gehörseindruck hinweisen. Welcher Art ist diese Beziehung, und wie können wir sie psycho-physiologisch deuten? Wiederholt findet sich das Bekenntnis (Schiller, Ludwig), dass eine „musikalische Stimmung" der Produktion vorausgeht. Der Ausdruck „musikalische Stimmung", der sicherlich nicht aus der Luft gegriffen ist, da er sich ja wiederholt findet, hat an sich für den Durchschnittsmenschen etwas Befremdendes. Es gibt unendlich viele qualitative Unterschiede der Stimmungen, die sich durch Worte nicht beschreiben lassen, und wie wir schon oben (S. 9) erwähnt haben, haben wir wohl für bestimmte Zustände Bezeichnungen, doch können sie, ebenso wie die Namen für Ton- und Klangfarben nur die Erinnerung an einen früheren Eindruck in uns erwecken. Wir können mit Worten nicht die Empfindung und Stimmung der Reue, Rührung, Sehnsucht, Furcht, Schrecken, Angst, Hoffnung schildern und werden kaum jemandem, der nicht die Stimmung der Rührung kennt, eine Vorstellung davon beibringen können. „Musikalische Stimmung" werden wir von vornherein als diejenige Gemütsverfassung definieren, welche zur musikalischen Komposition besonders geeignet ist. Wenn dramatische Dichter von einer musikalischen Stimmung sprechen, die regelmässig ihr Schaffen einleitete, und wie wir gleich vorwegnehmen wollen, auch begleitete (vergl. Schiller, Alfieri, Hebbel, Ludwig, Kleist) so können wir nur annehmen, dass sie durch musikalische Gehörseindrücke in eine nicht näher zu definierende Gemütsverfassung versetzt und darin erhalten wurden, aus der sich ihre dichterische Einbildungs- und Gestaltungskraft und die Gebilde ihrer Phantasie entwickelten. An sich ist dies nichts neues; wir wissen, dass Gefühle und Affekte auf die „Werke der Begeisterung" einen mächtigen Einfluss ausüben, sie erteilen ihnen eine triebartige Energie, sie verwandeln die Bilder der Phantasie, ändern ihre Verbindungen und fügen ihrem innersten Kern neue Bestandteile und Verbindungen hinzu; genau so, wie die Traumbilder des Phantasiearmen (s. o.) sich unter dem Einflusse der Affekte und Empfindungen entwickeln und entfalten. Aber was uns unsere Beobachtungen lehren, geht doch darüber noch weit hinaus. Es berechtigt uns zu dem Schlusse, dass nicht bloss die Poesie des

lyrischen und epischen Dichters, dessen musikalische Empfindung Klang und Rhythmus des Verses bedingen, sondern auch die Konzeption und Gestaltung dramatischer Vorgänge geweckt, hervorgerufen und unterhalten wird von musikalischen Empfindungen und Gemütsaffekten. Die musikalische Stimmung leitet eine neue Schaffensperiode des Dramatikers ein, und indem sie anhält wirkt sie befruchtend auf die Tätigkeit der Phantasie. Wie der alte epische Dichter und Seher nicht nur seine Gebilde leibhaftig vor sich erblickt, sondern dabei auch musikalischen Klang hört, wie er seine Beschreibungen von ihnen und ihren Reden in rhythmischem Takt und in melodischem Tonfall empfindet, so ringt auch die produktive Kunst des Dramatikers zunächst nach Melodie, und sie erst bedingt das erste Aufsteigen neuer Kunstbilder. Dabei ist es natürlich ganz gleichgültig, ob es sich um Gehörseindrücke handelt, die von aussen durch das Ohr vermittelt werden, oder um Gehörsillusionen die interzentral entstehen. Zur Erklärung müssen wir annehmen, dass die Musik eine viel weitgehendere Wirkung auf den mit starker Phantasie begabten Dichter ausübt, als auf den phantasiearmen, musikalischen oder nicht musikalischen Menschen. Bei dem nüchternen Geistesmenschen erregt die Musik vor allem die Gefühlssphären, und je höher sein musikalisches Verständnis reicht, desto stärker wird sich ihm der innere Gehalt des Musikstückes und seine Tendenz aufdrängen. In dem musikalischen und dabei phantasievollen Zuhörer werden darüber hinaus durch die Musik noch weit entfernte Seelenzustände hervorgerufen, Phantasiebilder, die wohl mit dem Inhalt der Musik zusammenhängen, an die der Komponist aber selbst nicht gedacht hat. Natürlich werden die Phantasiebilder nur dann sich weiter entwickeln, feste Gestalt annehmen und zur dramatischen Konzeption führen können, wenn sie an Erinnerungsbilder anknüpfen resp. solche wachrufen, die im Unterbewusstsein schlummern und auf Erlebnisse, Erfahrungen, Beobachtungen, Taten etc. etc. zurückzuführen sind. Ebenso wie der Dichter den unwillkürlichen passiven Ablauf der Vorstellungen (Phantasie) als unbewussten Vorgang empfindet und schildert, so können auch die Erinnerungsbilder seinem Gedächtnis und Bewusstsein so völlig ent-

schwunden sein, dass sie gleichsam aus dem Nichts entstanden scheinen, und dass er zu der Ansicht kommt, die Musik sei die produktivste Kunst, oder sie sei die Wurzel aller anderen Künste.

Die Vorstellung, dass unter dem Einflusse von Gehörseindrücken Bilder der Phantasie, Ideen, Vorstellungen und schliesslich eine dramatische Konzeption zu stande kommt, wirkt auf unser verstandesgemässes Denken sehr eigenartig und befremdend. Psychologisch verständlich ist für uns ja nur das, was wir innerlich nacherleben können. Fremde seelische Vorgänge können wir nur soweit verstehen, als sie eine Analogisierung mit unserem eigenen Innern zulassen. Dem Taubgeborenen wird immer der Ton und die Stimme, dem Blindgeborenen das Licht und die Farbe etwas Fremdes und Unverstandenes bleiben. Die einzige, psychologische Methode, die wir üben, ist die, dass wir alle Äusserungen fremden Seelenlebens auf unser eigenes Innere beziehen, in der stillen Voraussetzung, dass die Seele unseres Nebenmenschen im wesentlichen die gleiche ist, wie unsere eigene. Wenn auch die Elemente, die den geschilderten seelischen Vorgang bedingen (Gehörseindruck—Ausdrucksillusion) bei allen Menschen vorhanden sind, so ist der Vorgang an sich, selbst für den Musiker und Komponisten, wie ich mich überzeugte, ganz unfasslich. Wir begreifen es, wenn irgend ein sinnlicher Vorgang einen musikalischen Gedanken auslöst, aber für das umgekehrte Verhältnis fehlt uns das Verständnis. Wir wollen uns deswegen nach Analogien und anderweitigen, ausser uns gelegenen Beweisen umsehen.

In einer „die Musik als Eindruck“ betitelten Abhandlung[1]) hat der Musikschriftsteller Dr. F. Rosenthal Betrachtungen angestellt über die psychische Wirkung der Musik; seine Ergebnisse decken sich ungefähr mit dem, was wir in der Schaffensperiode des Dramatikers beobachtet haben. Seine Ausführungen, soweit sie für uns von Interesse sind, geben wir in den wesentlichen Zügen wieder.

Wir müssen uns nach Rosenthal vorstellen, dass es abseits von unserem sonstigen psychischen Leben ein besonderes Reich eigenartiger Bewusstseinsvorgänge gibt, die durch Musik irgend-

[1]) Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. Jahrg. II, Heft 7, April 1901.

welcher Art in uns direkt hervorgerufen werden, und die sich am besten als musikalische Eindrücke bezeichnen lassen. Dem objektiven, ausser uns gelegenen Reiche der Töne entspricht die innere Musik unseres Seelenlebens; die hier sich abspielenden musikalischen Gemütsbewegungen unterscheiden sich ganz wesentlich von unseren sonstigen nicht musikalischen Gemütsbewegungen oder Gefühlen. Zwischen den musikalischen und aussermusikalischen Gemütsbewegungen bestehen auf Grund dynamischer Ähnlichkeiten vielfache und enge Beziehungen. Auch die einfachsten musikalischen Eindrücke sind mehr als blosse Gemütswahrnehmung, sie sind nicht allen Menschen zugänglich und setzen mehr voraus als einen wohlkonstruierten Gehörapparat. Unmusikalische Personen werden Musikausdrücke als solche überhaupt nicht erfassen; ihre Aufmerksamkeit und ihr Gedächtnis ist bei der Aufnahme der Musik allein in Anspruch genommen durch assoziierte Vorstellungen, Gedanken, Anschauungen und vor allem durch Gefühle. Je höher die musikalische Entwicklungsstufe des Hörers, umsomehr wird sich das rein Musikalische selbst in inneren Vorgängen des Hörers geltend machen. Dem musikalisch empfindlichen Hörer muss sich der innere Gehalt der Musik, die Tendenz des Musikstückes, ob mit ob ohne begleitenden Text, sofern die Tendenz wirklich durch Erfindung und Durchführung zum prägnantem Ausdruck kommt, mit voller Gewalt aufdrängen; er wird den unmittelbaren Eindrucksgehalt der Musik rein und unverändert aufnehmen und auffassen. Neben dieser Wirkung der Musik auf den unmusikalischen und den musikalischen Hörer kann es zu weitergehenden Einflüssen kommen bei Hörern, die mit der musikalischen Aufnahmefähigkeit eine stark ausgebildete Phantasie verbinden. Bei phantasierenden Personen rufen die musikalischen Eindrücke mit zwingender Gewalt weit entfernte Seelenzustände hervor, Phantasiebilder, an die der Komponist selbst nie gedacht hat, die aber immer doch nur aus den durch die Musik wirklich gegebenen und vom Hörer wirklich empfangenen Eindrücken hervorgehen. Solche vom Komponisten nicht direkt beabsichtigte psychische Wirkungen bezeichnet

Rosenthal sehr treffend als Ausdrucks-Illusionen. Es sind Phantasiebilder, die in folgerechter Verknüpfung sich über den unmittelbaren Eindrucksgehalt der Musik hinaus entwickeln, und die als solche nichts zu tun haben mit dem, was wir Gehörshalluzinationen nennen, was, wenigstens bei stärkerer Ausbildung, bereits in das Gebiet des Pathologischen gehört.

Wir ersehen aus den Ausführungen Rosenthals, dass hier der Musikästhetiker auf Grund theoretischer Betrachtungen zu Schlüssen gekommen ist, die sich völlig decken mit dem, was wir bei der psychischen Analyse der hervorragendsten Dramatiker erfahren haben. Aber über die kunstästhetischen Betrachtungen hinaus bietet uns die Kunstgeschichte und die Literatur Belege und Analogien für die von uns behaupteten psychologischen Vorgänge.

Richard Wagner, der Schöpfer des Musikdramas, ist das einzigartige Beispiel eines Komponisten, bei dem die Gehirnzentren für das poetische und musikalische Schaffen so eng miteinander durch Assoziations-Fasern verknüpft sind, dass beide gemeinsam das höchste Kunstwerk der Welt schenkten, wogegen eines ohne das andere nur eine mangelhafte Produktivität an den Tag legte. Die Schriften Wagners verraten einen schwulstigen, oft unverständlichen Stil, strotzen von Wiederholungen und scheinbaren Widersprüchen und scheinen an vielen Stellen, das was der Schriftsteller eigentlich mitteilen wollte, durchaus nicht zum Ausdruck zu bringen. Wagner selbst war sich dieses Unvermögens vollständig bewusst. Ebenso versagt die Schaffensfähigkeit dieses Riesen an musikalischer Kraft, wenn es sich um absolute Musik handelt, und selbst der „Kaisermarsch", dem immerhin noch ein gewisses Programm zugrunde liegt, hält nicht entfernt den Vergleich aus mit der Musik seiner Bühnenwerke. Wagners Musik bedurfte zu ihrer Enfaltung der Poesie, des dramatischen Vorganges; die dichterische Phantasie rief bei ihm den musikalischen Gedanken hervor. Da aber physologisch die Leitungsbahnen des Zentralnervensystems nach beiden Richtungen von einem Zentrum zum andern den Erregungsprozess leiten können, so können wir in Wagners Leistungen den Beweis sehen auch für den umgekehrten

psychologischen Vorgang, den wir bei den Hauptvertretern der dramatischen Kunst konstatiert haben.

Gestattet Richard Wagners Kompositionsvermögen nur einen Analogieschluss auf den psychologischen Vorgang, mit dem wir es zu tun haben, so liefern uns die Bekenntnisse eines anderen Dichters den direkten Beweis dafür, dass die Musik in der Phantasie plastische, dramatische Gesichte hervorrufen kann. Heinrich Heines Beziehung zur Musik haben wir bereits kurz berührt und auch erwähnt, dass er während der Arbeit an seinem Ratcliff ständig Gehörsillusionen hatte. In den „Florentinische Nächte" erzählt er von sich selbst gelegentlich einer Unterhaltung mit Maria über Paganini und sein Violinspiel:

> „Was mich betrifft, so kennen Sie ja mein musikalisches zweites Gesicht, meine Begabnis, bei jedem Tone, den ich erklingen höre, auch die adaequate Klangfigur zu sehen, und so kam es, dass mir Paganini mit jedem Striche seines Bogens auch sichtbare Gestalten und Situationen vor die Augen brachte, dass er mir in tönender Bilderschrift allerlei grelle Geschichten erzählte, dass er vor mir gleichsam ein farbiges Schattenspiel hingaukeln liess, worin er selber immer mit seinem Violinspiel als die Hauptperson agierte."

Und nun beschreibt Heine in eingehender Schilderung die Bilder, die während Paganinis Spiel vor seinen Augen aufstiegen, schildert die Szenerie in minutiöser Ausführung, dazu agierende Personen in einem dramatisch bewegten Vorgange. Wir haben hier gewissermassen den experimentellen Nachweis für die dem Verstandesmenschen schwer begreifliche Wirkung der Musik auf die dichterische Phantasie.

Die physiologische Erklärung der geschilderten psychischen Vorgänge gestaltet sich nach dem heutigen Stande der Gehirnphysiologie in der folgenden Weise: Alle Eindrücke, welche wir von der Aussenwelt und von uns selbst haben, werden uns durch die Sinnesnerven zugeführt. Die Reizung eines Sinnesnerven hat eine Sinnesempfindung zur Folge, welche in dem zentralen Ende der peripherischen Sinnesnerven, dem Gehirn, vor sich geht. Von hier aus setzt sich der Reiz fort bis zur Gehirnrinde, in

welcher das Ende der Sinnesbahn oder das sensorische Sinneszentrum gelegen ist, und wo die Sinnesempfindung durch die Verschmelzung mit Residuen früherer Eindrücke zur Wahrnehmung wird. Die Bewegungserscheinungen der Aussenwelt einschliesslich derjenigen des eigenen Körpers erfahren eine erste Transformierung in chemische Prozesse innerhalb der Nervensubstanz mit ihrem Eintritt in die letztere, weitere nach ihrem psychischen Werte uns bisher unbekannte Transformierungen gehen in den unterhalb des Grosshirns liegenden Zusammenfassungen der grauen Hirnsubstanz vor sich, und erst die aus so vielfachen Veränderungen hervorgegangenen Produkte der niederen psychischen Tätigkeit werden auf die Gehirnrinde projiziert und zwar, soweit sie durch Schallwellen vermittelt werden, auf den grösseren Teil des Schläfenlappens, um dort als Vorstellungen zum Bewusstsein zu kommen.

Jede bewusste Vorstellung gibt den Grund ab zu Lust- oder Unlustempfindungen, die, je nachdem sie sich mehr oder minder stark über den Indifferenzpunkt erheben, mehr oder minder deutlich in das Bewusstsein als Gefühle oder affektive Gemütsbewegungen eintreten. Aber schon bei der Transformation in den niederen Zentren werden Lust- und Unlustempfindungen ausgelöst, die zwar bei gesteigerter Intensität mit den sinnlichen Empfindungen verknüpft in das Bewusstsein treten, aber bei geringerer Intensität auch unter dessen Schwelle verlaufen können. Ihre Existenz wird auch in letzterem Falle durch den Einfluss bewiesen, den einfache, inhaltlose, wiederholte rhythmische Gesichts- oder Gehörseindrücke auf die Atmung, das Herz und die Blutgefässe ausüben.

Unsere Beobachtungen haben uns gezeigt, dass Gehörseindrücke bei disponierten Personen besonders starke Gemütsbewegungen und Gefühle hervorzurufen imstande sind, und dass die Erregung der subkortikalen und vor allem auch des Rindenzentrums sich mit besonderer Intensität auf assoziativen Bahnen dem übrigen Rindengrau, dem Sitze der Phantasie mitteilt, von wo aus es dann auch weiter zur Erregung anderer Sinneszentren, zu Gesichtsillusionen, Farbenempfindungen etc. kommen kann. Jedenfalls handelt es sich bei dem geistigen Vorgange, welcher zu

dramatischer Produktion führt, um einen sehr komplizierten, mit gewisser Gesetzmässigkeit verlaufenden Erregungszustand verschiedener unterer und höherer Gehirnzentren und nicht, wie man neuerdings im Sinne der alten Gallschen Schädellehre wieder anzunehmen geneigt ist, um Hirnprozesse, die in ganz bestimmten und eng begrenzten Rindenpartien lokalisiert sind.

---

Druck von M. Müller & Sohn, München V.